№ 1. — Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 7. Jänner. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Alois Ander.

Ein kritischer Rückblick auf seine künstlerische Laufbahn.

γ. — Diese Blätter haben vor wenig Wochen mit der Meldung von dem traurigen Ende des vielbeliebten Sängers sofort die vorhandenen spärlichen Daten aus seinem Leben mitgetheilt und ein Verzeichniß seines Repertoirs daran gereiht. Es erübrigt uns jetzt eine wichtigere Pflicht, eine umfassendere Aufgabe: die Schilderung eben jener künstlerischen Individualität, deren Laufbahn, so glänzend und freudenvoll begonnen, von den Wechselfällen irdischen Glückes hart betroffen, so schnell und grauenvoll geendet hat. Wir fürchten zwar, daß unsere Schilderung unter den Verehrern des Dahingeschiedenen vorerst wenig Anklang finden werde; dies kann uns jedoch weder in unseren Ansichten beirren, noch vom Aussprechen derselben zurückhalten, aus Gründen, die unsere Leser der folgenden Darstellung entnehmen mögen.

Mit der Bezeichnung „Naturalist" pflegt man seit jeher, wie mit ähnlichen Schlagwörtern, Mißbrauch zu treiben, und neuerdings hat man sie mit besonderer Vorliebe auf solche Sänger angewandt, welche, bei fast gänzlichem Mangel an Schule, durch einen glücklichen Instinkt und brillantes Stimm-Material oft sehr bedeutende Wirkungen erzielen. Alois Ander war erwiesenermaßen nicht im Besitze solcher Mittel, — und doch war auch er in vielen wesentlichen Punkten ein glücklich begabter Naturalist.

Gleich so vielen Sängern der Neuzeit war auch Ander wesentlich Autodidakt. Nach der musikalischen, wie nach der dramatischen Seite seiner Kunst hat er sich selbst emporgearbeitet. Ehren wir ein solches Streben, aber verhehlen wir uns nicht die nothwendige Unvollständigkeit seiner Resultate. In dramatischer Hinsicht ist es Ander allerdings gelungen, sich in staunenswerther Weise zu höheren Wirkungen, zur künstlerischen Beherrschung seines Stoffes aufzuschwingen, in der höhern Ausbildung des Gesangsvortrages dagegen ist er zeitlebens hinter den Anforderungen, die man an einen wahrhaft großen Sänger von gediegener Bildung zu stellen hätte, fühlbar zurückgeblieben, und je mehr echtes Talent aus seinen Leistungen hervorleuchtete, desto mehr mußte man bedauern, daß diese poetische Kraft nicht in gediegener Schule geläutert und geformt worden war. Wir meinen hiemit namentlich die Stimmbildung, die Vokalisation und den Vortragsstyl, und wollen uns sofort näher hierüber aussprechen.

Unser Standpunkt bei Beurtheilung eines Opernsängers ist der Art, daß der Schwerpunkt unserer Anforderungen konsequent auf den Gesangsstyl zu liegen kommt. Wir glauben damit nicht einseitig musikalisch zu urtheilen, wollen uns aber vornehmlich vor der entgegengesetzten Einseitigkeit, der Vorliebe für das „dramatische" Sängerthum hüten. Wir halten es mit den Opernsängern wie mit der Oper selbst, die ohne dramatisches Element nicht existiren kann, ihren Schwerpunkt aber in der Musik finden muß, und zwar speziell im Gesang. Der Text ist bei einer Oper gewiß eine Nothwendigkeit; wenn wir aber etwas entbehren sollen, was Einem ja in menschlichen Dingen nur zu oft auferlegt wird, so werden wir doch eine

№ 1.

Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

7. Jänner. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Gzermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Alois Ander.

Ein kritischer Rückblick auf seine künstlerische Laufbahn.

γ. — Diese Blätter haben vor wenig Wochen mit der Meldung von dem traurigen Ende des vielbeliebten Sängers sofort die vorhandenen spärlichen Daten aus seinem Leben mitgetheilt und ein Verzeichniß seines Repertoirs daran gereiht. Es erübrigt uns jetzt eine wichtigere Pflicht, eine umfassendere Aufgabe: die Schilderung eben jener künstlerischen Individualität, deren Laufbahn, so glänzend und freudenvoll begonnen, von den Wechselfällen irdischen Glückes hart betroffen, so schnell und grauenvoll geendet hat. Wir fürchten zwar, daß unsere Schilderung unter den Verehrern des Dahingeschiedenen vorerst wenig Anklang finden werde; dies kann uns jedoch weder in unseren Ansichten beirren, noch vom Aussprechen derselben zurückhalten, aus Gründen, die unsere Leser der folgenden Darstellung entnehmen mögen.

Mit der Bezeichnung „Naturalist" pflegt man seit jeher, wie mit ähnlichen Schlagwörtern, Mißbrauch zu treiben, und neuerdings hat man sie mit besonderer Vorliebe auf solche Sänger angewandt, welche, bei fast gänzlichem Mangel an Schule, durch einen glücklichen Instinkt und brillantes Stimm-Material oft sehr bedeutende Wirkungen erzielen. Alois Ander war erwiesenermaßen nicht im Besitze solcher Mittel, — und doch war auch er in vielen wesentlichen Punkten ein glücklich begabter Naturalist.

Gleich so vielen Sängern der Neuzeit war auch Ander wesentlich Autodidakt. Nach der musikalischen, wie nach der dramatischen Seite seiner Kunst hat er sich selbst emporgearbeitet. Ehren wir ein solches Streben, aber verhehlen wir uns nicht die nothwendige Unvollständigkeit seiner Resultate. In dramatischer Hinsicht ist es Ander allerdings gelungen, sich in staunenswerther Weise zu höheren Wirkungen, zur künstlerischen Beherrschung seines Stoffes aufzuschwingen, in der höhern Ausbildung des Gesangsvortrages dagegen ist er zeitlebens hinter den Anforderungen, die man an einen wahrhaft großen Sänger von gediegener Bildung zu stellen hätte, fühlbar zurückgeblieben, und je mehr echtes Talent aus seinen Leistungen hervorleuchtete, desto mehr mußte man bedauern, daß diese poetische Kraft nicht in gediegener Schule geläutert und geformt worden war. Wir meinen hiemit namentlich die Stimmbildung, die Vokalisation und den Vortragsstyl, und wollen uns sofort näher hierüber aussprechen.

Unser Standpunkt bei Beurtheilung eines Opernsängers ist der Art, daß der Schwerpunkt unserer Anforderungen konsequent auf den Gesangsstyl zu liegen kommt. Wir glauben damit nicht einseitig musikalisch zu urtheilen, wollen uns aber vornehmlich vor der entgegengesetzten Einseitigkeit, der Vorliebe für das „dramatische" Sängerthum hüten. Wir halten es mit den Opernsängern wie mit der Oper selbst, die ohne dramatisches Element nicht existiren kann, ihren Schwerpunkt aber in der Musik finden muß, und zwar speziell im Gesang. Der Text ist bei einer Oper gewiß eine Nothwendigkeit; wenn wir aber etwas entbehren sollen, was Einem ja in menschlichen Dingen nur zu oft auferlegt wird, so werden wir doch eine

Oper ohne Text einem Text ohne Musik (Oper können wir wohl im ersten Falle sagen, im zweiten kann man es nicht einmal mehr so nennen) unbedingt vorziehen. Ebenso wünschen wir stets die Vereinigung des dramatischen mit dem Gesangsvermögen bei dem Opernsänger; bleibt uns aber die Wahl, so würden wir — da es sich ja hier nicht um gänzlichen Mangel, sondern um stärkeres Ausgeprägtsein dieser oder jener Eigenschaft handelt — ohne Zaudern den vollkommenen Sänger mit gewöhnlichem Darstellungsgeschick dem genialsten Schauspieler, der nicht singen kann, vorziehen.

Was man gemeinhin „musikalisch sein" nennt, das besaß Ander unzweifelhaft. Wir meinen jene solide musikalische Unterlage, die fast jeder deutsche oder böhmische Schullehrerssohn von der Natur und vom Herrn Vater mitbekommt: reine Intonation, sicheres Treffen, Takt und Tempofestigkeit, musikalisches Gedächtniß. Niemand wird sich erinnern, daß Ander je gefehlt hätte; daß es ihm schwer werde, eine Partie auswendig zu lernen, klagte er nur vor zwei Jahren bei dem unglücklichen Versuch, den Wagner'schen Tristan einzustudiren, und so sehr war man von seiner eminenten musikalischen Begriffsfähigkeit überzeugt, daß man der Unverdaulichkeit der Wagner'schen Musik unbedingt alle Schuld zuschrieb, während wohl auch die ersten Spuren der verheerenden Geistesstörung ihren Theil daran haben mochten. Desgleichen erinnert sich Schreiber dieses, wie befremdend es ihm war, als er Ander als Don Ottavio am 1. Juli v. J. zum ersten Male falsch singen hörte, so wenig war man derlei bei ihm gewohnt.

Diese musikalische Unterlage, so nothwendig sie ist, genügt aber nicht, wo es sich um so viel Wichtigeres, um Stimme, Stimmbildung und Vortrag handelt.

Ander's Stimme war ein Tenor von mäßigem Umfange, nach der Tiefe hin beschränkt, in der Höhe mit Leichtigkeit zum b, allenfalls auch zum h gelangend, in allen Lagen von ziemlich gleichmäßigem, dunklem Timbre, mit dünnem Falsett. Auf den echten Tenorklang heller Farbe mußte man von vornherein verzichten, ebenso auf besonderen Schmelz und Weichheit, wie sie nur seltenen Stimm-Exemplaren eigen sind. Dessen ungeachtet galt Ander's Stimme Vielen für schön, worüber eigentlich nicht zu streiten ist, denn die Menschen nennen meist schön, was ihnen gefällt, was sie anmuthet, und Ander's Stimme war durch die voll ausströmende, innere Empfindung allerdings momentan künstlerisch beseelt und imponirte dann durch den männlichen edlen Charakter ihrer Vibration.

Sei nun dem — in Bezug auf den Klang — wie ihm wolle, keineswegs war Ander's Stimme frühzeitig fachmäßig gebildet worden, und das hieran Versäumte konnte später nicht mehr nachgeholt werden. Es ist notorisch, daß Ander keinen, oder zum mindesten keinen zweckmäßigen Gesangsunterricht genossen hat. Was er als Sänger leistete, verdankte er vielleicht einigen vereinzelten fruchtbringenden Winken erfahrener Kunstgenossen *), sicher aber größtentheils sich selbst, dem eigenen ungemein regen Vorwärtsstreben; was ihm fehlte, hätte aber nur ein mehrjähriger, regelrechter, gediegener Unterricht ihm geben können. Zu dem Mangel eines solchen gesellte sich noch die Gefahr der frühzeitigen Betheiligung am Männergesangverein, dessen eventuelle gesellige Vortheile den unwiderbringlichen Schaden des hohen Chorsingens und der Vokalquartett-Produktionen nicht aufwiegen. Wie viele Tenoristen gibt es nicht in Wien, die als Gesangsvereinler ihrer ursprünglich gesunden Stimme die höchsten Töne gewaltsam entringen und als fetirte Quartettsänger oder im Vortrage Proch'scher Lieder die große und kleine Gevatterschaft in den siebenten Himmel versetzen, — die aber nicht im Stande sind, einen Ton ohne Tremolo auszuhalten, geschweige eine ordentliche Skala zu singen. Ander scheint das zum Theil auch erprobt zu haben und kam — sagen wir es offen, — zum Theil schon verbildet auf die Bühne.

Es zeigte sich dieses sofort am Stimm-Ansatz: die Töne quollen nicht frei und leicht aus der Brust, es waren zumeist gedrückte Gaumentöne, die mit Beigabe eines Hauchlautes emittirt wurden und denen seine Neigung, beim Singen die Zähne zusammenzupressen, einen Anstrich von Härte gab, dem sich auch ein öfteres krankhaftes Zittern beigesellte. Fachmänner wissen, wie sehr durch eine zur zweiten Natur gewordene falsche Stimm-Emission nicht nur die Schönheit, sondern auch die Gesundheit der Stimme leidet. Bei schlechtem Ansatz singt sich's noch einmal so schwer, um so schwerer, wenn das Organ, wie bei Ander, ohnehin nicht zu den ausdauerndsten gehört.

*) Aus den Daten, welche Dr. Hanslick nach Angaben des Hrn Ranzoni (Ander's Schwager) in der „Neuen freien Presse" kürzlich veröffentlichte, hätte Ander seine Gesangsbildung der jeweiligen Anleitung und Beihilfe der Sängerin Hasselt, ferner Wild und namentlich den Anweisungen des Tenoristen Schiele zu verdanken, welche aber alle zusammengenommen, trotz ihrer individuellen Verdienste, doch keinen guten Singlehrer aufwiegen.

Es war daher kein Wunder, daß der überdies sehr nervöse Künstler stets mit sichtbarer Anstrengung (so daß man ihm die Halsadern förmlich anschwellen sah) seinem Berufe nachkam, zeitweise durch Halsaffektionen und Nervosität von demselben entfernt, dann wieder mit verdoppelter unnatürlicher Anspannung zu demselben zurückkehrend.

Eine schöne reine Vokalisation war unter solchen Vorbedingungen schwer möglich und auch wirklich nicht vorhanden, die klare Abstufung von einem Ton zum andern wesentlich erschwert. Von Läufen und Trillern sehen wir ganz ab, derlei Lappalien verlangt unser aufgeklärtes Publikum von keinem „dramatischen" Sänger mehr; aber Ander konnte faktisch keine vier Noten schnell und gleichmäßig hintereinander singen, ein Mordent hatte für ihn seine bedeutenden Schwierigkeiten und, obwohl er im getragenen Gesang durch sinnigen und feurigen dramatischen Ausdruck glänzte, war doch auch hier seine Gesangstechnik eine mangelhafte. Im Portament z. B., statt jenes schmelzenden Uebergangs von einem Ton zu einem andern, weiterliegenden (in der Sext z. B.), den man mit einer schönen Wölbung von einem Ufer zum andern vergleichen könnte, gewöhnte er sich (und das Publikum) — da seine Stimme nicht weich, sein Ansatz nicht sicher genug war — an jenes häßliche Hinübergleiten, mit der fast chromatischen Berührung der Zwischentöne. Auch ließ er sich in der Kantilene durch sein überströmendes Gefühl zu Willkürlichkeiten der Betonung und Rhythmisirung verleiten — Betonung der unwichtigen Note, statt der Hauptnote eines Taktes, Vorwegnahme des erst im nächsten Takte kommenden Tons, Verschleppung der Zeitmaße u. dgl. m. — die von einem Laienpublikum an seinem Lieblingssänger, der es durch wahrhaft poetische Leistungen entzückt, selbstverständlich nicht geahndet, oft kaum bemerkt werden, die jedoch einer gerechten, fachkundigen Kritik nicht gestatten, das, was entweder eine Lücke oder eine Ausschreitung bildet, gutzuheißen.

Zu diesen Mängeln rein musikalischer Gattung gesellte sich auch noch eine Aussprache, die nach zwei Seiten hin störend wirkte, denn sie war erstens von nationalen Anklängen wesentlich getrübt (Ander war ein Mährer), und zweitens war unseres Künstlers Worteintheilung mitunter auffallend fehlerhaft, so bei allen Diphthongen, welche er im Singen gewaltsam zu trennen pflegte, wenn sie unter zwei oder mehreren Noten zu stehen kamen; z. B. das Wort „allein" theilte er: „alla — in", oder sprach gar wie im „Lohengrin" statt „Land und Leut'" — „Land und La — it'" u. d. m. Daß seine Prosa demgemäß auch nicht eben viel erfreulicher war, als die seiner Kollegen böhmischer oder wienerischer Abkunft, braucht kaum hinzugefügt zu werden, doch traten solche Fehler schon an und für sich nicht so bedeutend hervor und wurden namentlich durch sein intelligent durchdachtes Spiel, durch die Wärme seiner Darstellung in den Hintergrund gedrängt.

In der That gelangen wir auch, wenn wir uns vom Ton-Material und der Gesangstechnik, vom eigentlich musikalischen Vortrag ab, und mehr den dramatischen Qualitäten zuwenden, zu wesentlich erfreulicheren Resultaten, die der Erinnerung an die künstlerischen Verdienste des Verewigten ganz anders günstig lauten, und den Ruf, den er sich in Wien erworben hat, erklären helfen.

Wir begegnen da vor Allem der Himmelsgabe, die nicht zu erkaufen und nicht zu erlernen, freilich wohl aber auszubilden ist: dem ursprünglichen Talent. Dieses Talent aber hatte einen wesentlich schauspielerischen Anstrich. So wenig man es dem steifen Debutanten vom 22. Oktober 1845 ansehen konnte, doch war der Schauspieler in ihm lebendiger und wirkungskräftiger als der Sänger. Wiewohl eine musikalisch sichere, war er doch keine musikalisch feine Natur, und bewährte für Alles, was in die Kategorie stylvoller Gesangseffekte gehörte und nach dieser Richtung hin Geschmack und Studium erforderte, wenig Sinn, desto mehr aber für jede echt dramatische Wirkung, von den äußeren Behelfen der Bühnenroutine bis zu den erschütternden Aeußerungen tief innerster Erregung, von der sinnigen Einzelnüance bis zu der Kunst konsequenter Charakter-Auffassung und Durchführung.

Ander's Erscheinung nahm das Publikum immer sichtlich für ihn ein. Seine wohlproportionirte Gestalt hatte das richtige Bühnenmaß: nicht zu groß, nicht zu klein. Die anfängliche Steifheit der Bewegungen hatte er bald überwunden, in erstaunlich kurzer Zeit war er auf den Brettern heimisch geworden und zeichnete sich bald durch den edlen Anstand seines ganzen Wesens und Benehmens aus. In Gebärden, Mimik und Ausdrucksweise wußte er sich über die konventionelle Opernschablone zu erheben, sein Spiel war durchdacht, tief empfunden und die Art, wie das Maß des Ausdruckes meist richtig getroffen, der

Charakter des Darzustellenden meist richtig erfaßt, vom ersten bis zum letzten Momente der Rolle ernst und emsig durchgearbeitet, in den kulminirenden Scenen oft von erschütternder Wahrheit und seltener poetischer Weihe. Wohl konnte man sich nicht verhehlen, daß ihn zuweilen die innere Erregtheit seines Temperamentes weiter führte, als die Gattung der Rolle oder die ästhetischen Anforderungen es verlangten. So z. B. erhielten alle jene Rollen, die man in der Opernsprache die rein lyrischen nennt, durch ihn einen Anstrich von Pathos und Heroismus, der freilich z. B. durch die Energie des Ausdruckes dem Schikaneder'schen Tamino eine wohlthuende Würde verlieh, die aber den süßen Mozart'schen Melodien nichts weniger als angemessen war. Ander neigte eben stets mit Vorliebe dem Heroischen zu und gerieth dadurch in Widerspruch mit den ihm zu Gebote stehenden Kräften und mit den Wünschen des Publikums, welches ihn zumeist in sentimentalen Rollen zu hören liebte. Uns dünkt indeß, Ander habe Recht gehabt, wenn er fand, daß der Charakter seiner Stimme (leider nicht auch ihre Kraft) und die Eigenthümlichkeit seines Talentes ihn auf das Heldenhafte hinweise. Ist denn nicht seine unbestritten beste Rolle — Meyerbeer's Johann von Leyden — eine Heldengestalt? Das war die Schöpfung, die ihm das Ruhmesthor geöffnet, diejenige, die ihn mit einem Ruck als anerkannt ersten Sänger hinstellte, diejenige, in welcher er die größten, wenn auch, dem Charakter des Tonwerkes entsprechend, vielfach nur äußerliche Wirkungen erzielte. Aufgaben einfacherer, aber schwierigerer und würdigerer Art waren Mozart's Titus, Gluck's Pylades, Beethoven's Florestan und Wagner's Lohengrin, vier Gestalten, welchen Ander durch wahrhaft künstlerische Selbstverleugnung gerecht zu werden verstand. Er sang sie so gut er konnte und spielte sie meisterhaft, mit einer Ruhe, die ihm sonst nicht eigen war, mit einer Weihe, welche mit der Größe der Aufgabe wuchs. Aus seinen übrigen Rollen, denen er in Bezug auf Gesangstechnik zum Theil nicht genügte, leuchten einzelne Momente als schöne Erinnerungspunkte in uns nach: in „Jessonda" das Terzett Nadori's mit den beiden Frauen, in „Lucia" Edgardo's Fluch, im „Tell" der unvergleichlich ergreifende Vortrag des Terzetts, in der „Zauberflöte" Tamino's großes Recitativ, in der „Weißen Frau" die feine Haltung, das humoristische Spiel, im „Tannhäuser" die Erzählung u. s. w. Der Masaniello war merkwürdiger Weise keine seiner Glanzpartien. Sein Raoul war sehr beliebt, wir konnten dieser Ansicht aber niemals recht beistimmen, unserem Gefühle nach war sein Spiel im vierten Akt von einer übertriebenen Leidenschaftlichkeit, welche sich hier, wie in Gounod's Faust, zum Ausdruck einer sehr unästhetischen Sinnlichkeit steigerte.

Von Wichtigkeit ist auch die Erinnerung an das, was Ander nicht gesungen, weil es zum Theil die modernen Opernzustände charakterisirt. Von den gangbaren Opern vermissen wir in seinem Repertoir namentlich den Weber'schen Max, der ihm zu tief lag, ferner den Meyerbeer'schen Robert, an den er sich nicht recht wagen zu wollen schien, und den Halévy'schen Juden, den er die letzten Jahre studiren sollte, jedoch nicht mehr dazu kam. Von Gluck bekam er nur eine Partie, von Cherubini ebenfalls nur eine zu singen, von Spontini gar keine, von Méhul keine u. s. w. Dagegen ward Ander meist der Träger verunglückter Novitäten, unter welchen nur der Tristan in Hager's „Jolanthe" und der Wanja in Rubinstein's „Kinder der Haide" als verhältnißmäßig interessante Aufgaben zu nennen sind.

Als Oratoriensänger hat sich Ander nur selten und ausnahmsweise („Schöpfung", „Jahreszeiten") versucht; er brachte auch auf diesem Felde die Vorzüge einer intelligenten Auffassung und einer von innerer Wärme beseelten Ausdrucksweise zur Geltung, so weit ihm dies bei seinem mehr dem Theatralischen zugewendeten Naturell und seiner unvollkommenen Gesangstechnik möglich war. Oefter sah man ihn als Liedersänger auftreten und zwar mit immer gleichem Erfolge, wiewohl sein Vortrag weder den feinen musikalischen Schattirungen, noch den engeren Grenzen des Liederstyles gebührend Rechnung trug, sondern nur im Ganzen stimmungsvoll wirkte, was allein genügte, um ihm die Neigung des Publikums auch auf diesem kleineren, aber heiklicheren Boden zu bewahren.

Ander hat auch wiederholt in deutschen Hauptstädten und an österreichischen Provinzbühnen gastirt, zum Theil mit Glück, zum Theil auch mit kritisch gemäßigtem Erfolg. Sein eigentlicher Ruf ist das Werk des Wiener Publikums und der Wiener Kritik; während fast zwanzig Jahren, vom allerersten Auftreten bis an seine Bahre, hat ihn diese Gunst unwandelbar begleitet, — ein seltenes Beispiel, nicht allein in Wien, sondern in der gesammten Kunstwelt. Es hat überall Künstler gegeben und es wird deren

immer geben, welche sich ihre Beliebtheit mühsam erwerben, so recht eigentlich erarbeiten, und denen sie sofort entzogen wird, sobald ihr Stern nur einigermaßen zu erbleichen anfängt. Enthusiasmus wechselt mit Gleichgiltigkeit, Ueberschwänglichkeit mit Uebellaunigkeit, freundliche Zuneigung und Zuspruch der Menge mit allseitiger Vernachlässigung. Es leben Manche unter uns, die solches bitter genug an sich selbst erfahren haben, und Manche sind in Kummer und Krankheit dahingegangen, die davon zu erzählen wüßten, und es gibt wohl keinen unter den Helden der Bühne, der so eitel wäre, daß ihm nicht zuweilen die Sorge aufstiege, die der Justitiarius in Mosenthal's „Deutschen Komödianten" so drastisch ausdrückt: „Heute so, morgen so"! — Alois Ander hat sich über diese Wechselfälle der Künstlerlaufbahn nicht zu beklagen gehabt; die allgemeine Gunst — und die besondere der Frauen obendrein — stand fest zu ihm bis über's Ende seiner Laufbahn, bis an sein Lebensende. Dafür hatte der Arme freilich mitten im Vollbewußtsein dieses Glücks wenig ruhige Augenblicke; denn was ihm die nervöse Erregtheit seines Temperamentes an Samunlung und Heiterkeit vergönnte, das raubte ihm Krankheit und Verfall der besten Kräfte in der Blüthe seiner Jahre, so daß er eigentlich zeitlebens, zwischen eingebildeten und wirklichen Leiden schwankend, nur bestrebt war, Beides zu bannen oder zu verleugnen. Das Publikum stand in den letzten Jahren ihm gegenüber wie ein treuer Freund am theueren Krankenbette und auch für die Kritik war es Gewissenspflicht, die Abnahme der Kräfte des trefflichen Künstlers nur schonend zu berühren. Jetzt kann es ihn nicht mehr verletzen, wenn eine parteilose Würdigung seines Strebens in die übliche dithyrambische Bewunderung, aus obgesagten Gründen, nicht einstimmt. Zwei Momente sind es vor Allem, wo nach unserer Meinung die volle, ganze kritische Wahrheit noththut und dem Kritiker zur absoluten Pflicht wird: der Moment der höchsten Blüthe eines Künstlers und die Zeit der Sammlung nach seinem Tode. Dem Werdenden, wie dem Herabkommenden ist die Kritik immerhin eine gewisse Rücksicht schuldig, um ja nicht durch Voreiligkeit zurückzuschrecken oder durch unnützes Bereden des Unabänderlichen weh zu thun. Der höchstgefeierte Künstler hingegen ist wie ein Monarch unter Schmeichlern und Kriechern und zugleich wie ein Volkstribun unter dem Gejohle der Menge: ihm thut die Wahrheit noth, auch wenn er sie nicht liebt; — und dem Dahingeschiedenen schulden wir sie um seines öffentlichen Wirkens willen, damit nicht — namentlich wo es sich um schnell vergessene Bühnengebilde handelt — ein verzerrtes oder geschmeicheltes Bild einer späteren Generation überliefert werde. Wir haben seinerzeit die erste dieser Pflichten, und in Vorstehendem die zweite, so gut wir es verstanden, auszuüben versucht, eingedenk sowohl der Licht- wie der Schattenseiten des zu schildernden Künstlerstrebens, eingedenk vor Allem der Grundsätze, die wir zur Beurtheilung eines Opernsängers ersten Ranges für maßgebend erachten.

Theaterbriefe aus Paris.

Saison-Eröffnungen der Pariser Bühnen.

III.

A. F. — Die Wintersaison der Pariser Theater steht längst in üppigstem Flore. Mit vollen Segeln steuert jeder Bühnenlenker hinaus, wo auch ihm so manche Scylla und Charybdis drohen. Es ist Zeit, daß wir unsern Lesern das Wesentliche über diese Versuche und Unternehmungen mittheilen.

An der großen Oper wurde Anfangs Oktober „Roland à Roncevaux" zum ersten Male gegeben. Achtzehn Jahre lang hatte A. Mermet, der, wie Richard Wagner, zugleich Dichter und Komponist der Oper ist, vergeblich auf eine Aufführung geharrt, bis endlich der Direktor des Théâtre Impérial de l'opéra sein Werk annahm. Der Erfolg war ein glänzender; jedoch glich der Beifall mehr einer künstlich getriebenen Treibhauspflanze, als einem urwüchsigen, von Herzen gehenden Gefühlsausdruck. Mermet erfreut sich der Protektion des Kaisers, und dieser Umstand genügt, die Oper eine Zeit lang auf dem Repertoir zu erhalten und die Stimmen der Presse weit günstiger zu gestalten, als dies wohl sonst der Fall wäre. Die Oper ist vor Allem keine originelle Schöpfung. Sie läßt vielfache Vorbilder erkennen. Ein Terzett erinnert lebhaft an Meyerbeer's „Robert" die schönste Nummer der Oper ist ein nationaler Kriegschor, den man bereits die Marseillaise Karl's des Großen getauft hat. Hauptsächlich diesem Chore verdankt „Roland" seine günstige Aufnahme. Ein treffendes Urtheil nannte diese Oper ein militärisches Oratorium. Die Darstellung war eine sehr lobenswerthe:

Gueymard (Roland), Mad. Gueymard (Alde), Cazaux (Ganelon) und Belval (Erzbischof Turpin) sind sämmlich recht brav. Von den beiden Balleten ist das im dritten Akte sehr langweilig. Bei der dritten Aufführung wurde Mad. Gueymard unpäßlich, so daß Mlle. de Taisy deren Rolle übernehmen mußte. Mermet hat die Partitur seiner Oper an den Verleger Choudens für 20.000 Frcs. verkauft. Im Uebrigen bestand das Repertoir aus der „Favorite“ (mit Mlle. Sonnier als Leonore), den „Hugenotten“, dem „Grafen Ory“, „Wilhelm Tell“, dem „Troubadour“ und „Robert dem Teufel“, und den Balleten „Néméa“ und „Gisella“ (mit Mlle. Murawieff), „Le marché des innocents“ (mit Mlle. Fioretti) und „La Vivandière“ (mit Mlle. Zina). Die vielfach hin und her besprochene Streitfrage über das Engagement Naudin's hat nunmehr ihre endgiltige Lösung erfahren. Mit den größten Opfern hat die Direktion der großen Oper die Akquisition des Tenoristen erkauft. Naudin erhält im ersten Jahre monatlich 10,000 Frs.; im zweiten Jahre monatlich 12,000 Frs., also in Summa 264,000 Frs. innerhalb zwei Jahren. Naudin, um seine Freilassung von der italienischen Oper zu erwirken, hat sich verpflichtet, an derselben fünfzehn Mal gratis zu singen. Als Ersatz für Naudin soll, wie es heißt, Mr. Bagier mit Mario in Unterhandlung stehen.

Am 1. Oktober fand die Wiedereröffnung der italienischen Oper statt. Dieselbe war dieses Mal eine weniger glänzende, als in der Regel, weil gerade an demselben Abende die Generalprobe von Mermet's „Roland“ in der großen Oper stattfand, und diese namentlich auf eine Anzahl von Journalisten eine mächtigere Anziehungskraft ausübte, als der bereits zur Genüge bekannte Verdi'sche „Rigoletto“, mit dem die Hallen der italienischen Oper heuer eingeweiht wurden. In Folge dessen blieben einige Logen leer. Der erste Abend im Théâtre Italien ließ Manches zu wünschen übrig, und das Publikum saß mit außerordentlicher Strenge zu Gericht, wodurch die Mitwirkenden noch mehr eingeschüchtert wurden. Sarti (Herzog von Mantua), früher an den ersten italienischen und spanischen Bühnen engagirt, war sichtlich befangen, und seine Leistung litt durch diese deutlich zu bemerkende Aengstlichkeit. Auch Mad. de la Grange (Gilda) war sehr ängstlich, Mad. Demeric-Lablache dagegen gefiel als Maddalena, und der gut geschulte Delle Sedie war in der Titelrolle vortrefflich. Die weiteren Vorstellungen waren: „Lucrezia Borgia“ mit denselben Damen, dem Tenoristen Naudin und dem Baritonisten Antonucci, „Lucia“, ebenfalls mit der La Grange, dann Fraschini und Zacchi, endlich die „Sonnambula“ zum Wiedererscheinen der lieblichen Adelina Patti. Die Stimme derselben hat an Kraft und Fülle gewonnen, ohne an Wohllaut und Geschmeidigkeit zu verlieren. Die schwierigsten Koloraturen singt sie mit spielender Leichtigkeit, und ihr Gesang wie ihr Spiel bekunden überhaupt noch einen entschiedenen Fortschritt gegen voriges Jahr. Mr. Naudin unterstützte seine anmuthige Kollegin auf's würdigste als Elvino. Der nun folgende „Don Pasquale“ galt gleichfalls dem Debüt Patti. Auch in dieser Oper bezauberte sie durch ihre Anmuth. Ihre Triller, ihre Kadenzen schienen ihr nicht mehr Anstrengung zu verursachen, als das liebliche Lächeln, das bei deren Ausführung ihre Züge umspielte. Es gibt Sängerinnen, die mehr Kunstfertigkeit besitzen, die mehr gelernt haben, wohl keine aber, die die gütige Mutter Natur so verschwenderisch ausgestattet hat. Frl. Patti ist keine Sängerin, sie ist der verkörperte Gesang selber. Scalese gab den Don Pasquale, und so befriedigend er in musikalischer Beziehung war, so ergötzlich war seine Darstellung. Baragli sang die Tenorpartie. „Il Trovatore“ führte als Leonore Mad. Charton-Demeure vor, Fraschini gab den Manrico; Azucena: Mad. Demeric-Lablache, Graf von Luna: Mr. Stabini. Der neueinstudite „Roberto Devereux“ von Donizetti hatte sich keiner günstigen Aufnahme zu erfreuen. Der Text ist langweilig, die Handlung undramatisch, die Musik eine der schwächsten Arbeiten ihres Verfassers. Nur die Aufführung vermochte dieser niemals in Paris beliebt gewesenen Oper einiges Interesse zu verleihen. Als Vertreter der Hauptaufgaben verdienen die Damen de la Grange (Elisabetta) und Van der Beetz (Sara) und die HH. Fraschini (Roberto) und Delle Sedie (Lord Duca) rühmliche Erwähnung. „L'elisir d'amore“ desselben Komponisten, welches einige Tage später folgte, wurde günstiger aufgenommen. Die Patti (Adina), Naudin (Nemorino) und Scalese (Dulcamara) bildeten ein ausgezeichnetes Trio der Hauptpersonen. Das den Beschluß des Abends bildende, lange schon sehnlichst erwartete Ballet-Divertissement (eine Frucht der Theaterfreiheit) zeigte, daß diese Branche der Salle Ventadour noch ziemlich in der Kindheit liegt. Der neue Balletmeister, Hr. Costa, genießt in Italien den Ruf eines sachverständigen Tanzmeisters und Arrangeurs. Läßt man ihm freie Hand und setzt man ihn in pekuniärer Hin-

sicht keine zu engen Schranken, so läßt sich immerhin für die Zukunft Gutes hoffen. Bei diesem ersten Versuch hat Mlle. Troisvallet nicht gefallen, bei Mlle. Urban erfreute man sich an dem schönen Weibe, während Mlle. Cassani (aus Wien) noch am meisten Talent zu verrathen schien.

Das Théâtre lyrique war noch im September mit „La reine Topaze" von Viktor Massé eröffnet worden. Mad. Miolan-Carvalho glänzte in der Titelrolle. Daran reihten sich abwechselnd Wiederholungen von Verdi's „Rigoletto", Mozart's „Noces de Figaro", Donizetti's „Don Pasquale", Gounod's „Faust", Verdi's „Traviata" hier in der französischen Uebersetzung unter dem Titel „Violetta", Grétry's „Richard coeur de Lion" und desselben Meisters „L'épreuve villageoise", dann „Ma tante dort", einer netten einaktigen Operette an. Auf den Theaterzetteln begegnen wir meist bekannten Namen von gutem Klang, wie Mad. Faure-Lefebvre, Mlle. de Maesen, Michot, Monjauze, Lutz, Ismaël ꝛc. Der Baritonist Troy von der komischen Oper ist ebenfalls hieher übersiedelt. Ein neuer Tenorist Gillaud, der zum ersten Mal in Paris auftrat, hat diese Feuerprobe glücklich bestanden. Als Violetta hat Mlle. Nilsson mit entschiedenem Beifall debütirt. Die als Novität gegebene einaktige komische Oper „L'Alcade" Musik von Uzepy, ist recht nett. Sie enthält gefällige Melodien und ist mit Fleiß instrumentirt. Jetzt wird „Mireille" wieder gegeben, nachdem an dessen verfehltem Textbuche wesentliche Abänderungen vorgenommen worden sind, und die Oper nunmehr in drei Akte zusammengezogen ist.

Die ersten Wochen nach der Wiedereröffnung der Opéra comique in dem neurestaurirten Hause boten nur Wiederholungen aus dem zur Genüge bekannten Stammrepertoir des Salle Favart. Hieran reihten sich Reprisen von Maillart's „Lara" und Thomas' „Sommernachtstraum". In der letztgenannten Oper erschien Mad. Gennetier in der Rolle der Elisabeth zum ersten Male vor dem Pariser Publikum und gefiel. Ihre Stimme ist geschmeidig und von großem Umfang. Achard gab den Shakespeare mit Poesie und Leidenschaft. Von Novitäten haben wir in der Opéra comique vorerst zwei zu verzeichnen. „Les absents", komische Oper in 1 Akt, Text von Daudet, Musik von Poise, ist eine unterhaltende Kleinigkeit. Das Libretto will das Sprichwort „les absents ont tort" Lügen strafen. „Le trésor de Pierrot", komische Oper in zwei Akten, Text von Cormon und Trion, Musik von Gautier, steht in musikalischer Beziehung mit der vorigen Tonschöpfung auf gleichem Niveau, eher etwas tiefer. Jedoch auch sie ist recht unterhaltend. Der Titelheld der Operette ist nicht, wie man vielfach vermuthen wird, der Pierrot der italienischen Komödie und Pantomime, nicht der Liebhaber der Kolombine, sondern ein Phantasiegebilde des Dichters, das mit jenen traditionellen Pierrot kaum mehr als den Namen gemein hat.

(Schluß folgt.)

Schweriner Theaterbericht.

Novitäten und Reprisen im Schauspiel.

E. H. — Unsere Hofbühne geht unter der Intendantur des Hrn. zu Putlitz mit einer Selbständigkeit des Urtheils vor, wie sie allen Hofbühnen zu wünschen wäre. Namentlich gilt dies von der Wahl des Gegebenen. Wir sahen im Laufe eines Monats eine große Menge von Novitäten, zu denen wir Stücke, die anderswo lange bekannt sind, gar nicht einmal rechnen wollen. Wir erwähnen nur derjenigen zum Theil sehr bedeutenden Werke, welche noch jetzt als neu gelten können, und namentlich als Beleg unserer obigen Behauptung derjenigen, mit deren Aufführung unsere Bühne allen andern deutschen Bühnen voranging.

Im Bereich des ernsten Drama's sahen wir am 11. November „Ulrich von Hutten" von Hans Köster, als erste Aufführung auf der deutschen Bühne. Das Stück behandelt einen als spröde und ungefügig bekannten Stoff, der schwerlich mit Glück in die Form dramatischer Einheit zu fassen ist. Es scheiterten an ihm manche Versuche, von denen auch Köster einen schon in den vierziger Jahren machte. Der Dichter scheint auch die Einheit einer tragischen Handlung aufgegeben zu haben. Er entrollt vielmehr vor uns ein geschichtliches Zeitbild, welches ernste Studien, eine tüchtige deutsche Gesinnung mit Verschmähung wohlfeiler Schlagworte, poetische Situationen und in der Charakteristik vornehmlich auch dramatischen Beruf darlegt. Vor Allem ist der alte Hutten altersgrau und trotzig, wie die halbverfallene Stackelburg, sein Stammsitz, gut gezeichnet und nicht minder gut der wetterwendische Erasmus von Rotterdam. Sollte der Dichter in der völligen Thatenlosigkeit des Ulrich von Hutten einen deutschen Hamlet, — deutsch um so mehr, als ihm die jetzt mit

Recht bezweifelte Goethe'sche Auffassung des Shakespeare'schen Helden maßgebend gewesen sein müßte, — gezeichnet haben wollen, so wäre der Gedanke glücklicher als die Ausführung. Denn die bloße Thatenlosigkeit charakterisirt nicht, — auch in dieser Richtung nicht. Das Handelnwollen müßte wenigstens schon mehr zur That zugespitzt und der überfluthende Gedanke mächtiger und der Person eigenthümlicher sein. Die Aufführung war in Anwesenheit des Dichters sorgfältig studirt und machte, wenn auch nicht alle Darsteller gerade ihren Aufgaben gerecht wurden, einen guten Eindruck. Der Dichter ward zum Schluß gerufen. Recht schade ist es, daß Köster, der des Wortes durchaus mächtig ist, in diesem Werk, so viel wir wissen, zuerst eine gewisse Unklarheit gesucht hat, die obenein nichts weniger als dramatisch ist. Das Stück beginnt:

Hutten.
Ein Weib — ich? freien — ich? Seid ihr bei Sinnen?
Wenn ihr so gut auf Weiber euch versteht,
Was frei't ihr selber nicht?
Erasmus (zeigt auf den Scheitel).
Bedenkt die Weihen!
Hutten.
So gründlich nicht, als ich vom Frauenvolk,
Empfingt ihr aus der Kirche Hand die Weihe!
Erasmus.
Den Heil'gen Dank dafür!

Das scheint mehr als Hebbel'sche Kürze und kommt leider sehr vielfach in dem Stück vor, — oft dicht neben sehr schönen lyrischen Stellen.

Eine sehr bedeutende Arbeit ist das am 5. Dezember hier zum ersten Mal zur Aufführung gelangte Trauerspiel „Phädra“ von Conrad, — einem Pseudonymus, — wie man hört, einer hochgestellten preußischen Persönlichkeit, die sich nicht zu entdecken geneigt ist. Die Durchsichtigkeit und Klarheit der Intentionen des Ganzen und Einzelnen in Anlage, Motiv und Wort gibt unterscheidende Merkmale von manchem Werke selbst tüchtiger und anerkannter Autoren. Der Dichter hat eine tragische Idee zu verwirklichen gesucht, die er selbst in den Worten des Theseus am Schluß des Drama's andeutet. Er erinnert die sterbende Phädra, die Götter zürnten, seit sie den Vater (Minos) und die Schwester (Ariadne) verlassen hätten. Darin liegt die Schuld, welche der Dichter suchenswerth erachtet, — und darum greift er weiter in den Stoff der Sage hinauf, als andere bekannte Tragiker, welche denselben Stoff bearbeiteten. Racine gestaltete die beschränkte Fabel leichter zu einer Einheit, indem er seiner Heldin eine menschliche Leidenschaft als gebietendes Pathos gibt. Conrad häuft auf sie eine dreifache Schuld: die Verlassung des Vaters und der Schwester, welcher sie obenein den Theseus raubt, und den Verrath der Liebe des Theseus, indem sie für den Hippolyt auf die erste Nachricht vom Tode des Gatten in Liebe erglüht. Diese Liebe vernichtet die dem Reich des Hasses, des Minos, Entflohene. Die stete Bereitwilligkeit, den Winken der Liebe zu folgen, würde die fortgesetzte Schuld der Heldin unerträglich machen, wenn ihr die gleiche menschlich-sittliche Auffassung zu Grunde läge, die Racine seiner Heldin gibt. Das aber hat Conrad dadurch völlig zu beseitigen gewußt, daß er die Phädra, wie die Ariadne, als gottentsprossene Halbgöttinnen, hervorragend vor allen Sterblichen, hinstellt, ihre Liebe als eine rein ideale, die mit unbezwinglicher Macht in dem Reich ihrer irdischen Sphäre herrscht. Diese Größe und Erhabenheit, mit dem Zug des Göttlichen auf der Stirne, entrückt sie menschlicher Sitte und Pflicht und zeichnet ihre tragische Bedeutung näher dahin, daß sich der Stolz der Heldin den Göttern gleich wähnt, während sie doch nicht den ewigen Mächten des Olymps ebenbürtig ist, und daß sie von dieser geträumten Höhe bei der Wiederkehr des geretteten Theseus herabfällt in das Reich der gröblich verletzten menschlichen Sitte. Ihr fällt sie und der in ihr Geschick fortgezogene Hippolyt, der ihrer Größe sich neigte — freilich eine schwache Schuld, da er sonst seiner Aricia Treue hielt — als Opfer und geht mit ihm in das Reich, dem keine beengende Sitte die Freiheit einer göttlichen Liebe wehrt. Man sieht, der Dichter hat von seinem Standpunkt Recht und löst die Aufgabe mit großem Geschick. Daß die Ariadne, welche in Reue über die Verlassung des Vaters dem vor dem Minos fliehenden Theseus zu folgen zaudert und nun von ihm verlassen wird, sie, deren Schuld durch Reue gebrochen wird, einen demonstrativen Gegensatz zu dem hochfahrenden Stolz der Phädra bietet, erhellt auch daraus, daß sie, die sich selbst vom Fehl reinigte, die zürnenden Götter versöhnte und der Liebe des Dionysos würdig erachtet wird. Ihr wird zu Theil, was Phädra ersehnt und verfehlt. Wenn die Handlung doch die knappe Einheit nicht gewinnt, welche Racine erzielte, so liegt das unseres Erachtens nicht in dem Mangel der Zusammenhangslosigkeit der umfassenderen Fabel bei Conrad, der eine reizende Kette feiner Motive in sein Werk verflocht, sondern in dem vorübergehenden Wechsel der Scene und der auf ihr handelnden Personen. Minos im ersten und Ariadne im zweiten Akt sind nur lose in das

Ganze verwebt und wiederholen das ähnliche Motiv der Schuld in je einem Akt. Das scheint ohnehin für den dem Ganzen dienenden Gehalt dieses Motivs zu viel Umfang, namentlich der Handlungsfülle der letzten Akte gegenüber. Doch wollen wir das Alles nur als Bedenken hingestellt haben, die dem hohen Werth des Gesammtwerks kaum Eintrag zu thun vermögen. Bezeichnend für den nicht auf menschlich sittliche Freiheit gegründeten Charakter der Phädra ist es noch, daß ihre Schuld nicht unmittelbar die Sühne bedingt, sondern des vermittelnden Zorns der Götter über ihre Schuld bedarf. Diese zürnen weniger dem Gehalt der Schuld an sich, als darüber, daß eine Sterbliche in ihre Freiheit, — die schrankenlose und durch Menschensitte nicht beengte, — einzugreifen wagt. Das ist ein feiner Zug des tragischen Grundgedankens. Das Stück ist mit großem Fleiß und dem seltenen Geschmack und der Einsicht ausgestattet, die wir bei unserm Theatervorstand vorauszusetzen gewohnt sind. Auch die Musik war thätig, indem der Musikdirektor Härtel für die zwei ersten, das Orchestermitglied Kupfer aber für die drei letzten Akte Zwischenmusiken, Lieder, Chöre, Tänze und Melodramen komponirten. Wir können das im Allgemeinen nur billigen, da diese Hilfe der Schwesterkunst recht würdig und ernst gehalten war, nur die Melodramen sind allenfalls eine störende Zugabe. Die der Empfindung beim Gesang gegebene möglichste Vereinigung der Kräfte zweier Künste, ist hier nun einmal nicht zu gewinnen, und wo nichts zu gewinnen ist, da ist in der Kunst Verlust zu fürchten. — Die Darsteller hatten ihre Aufgaben mit großer Liebe erfaßt und boten uns in der mustergiltigen Darstellung einen Beweis völliger Hingabe und rühmlichsten Strebens. Alle waren von dem Werthe der Sache, welcher sie ihre Kräfte liehen, völlig durchdrungen. Fr. Otto-Martineck vollendete die Zeichnung der Phädra durch ihre Darstellung. Die Größe ihres getragenen Spiels und ihrer völlig lichtvollen erhabenen Deklamation konnte der Aufgabe nicht schicklicher angepaßt sein. Eine fast gleiche Höhe der Leistung fanden wir bei Hrn. Feltscher als Theseus, Frl. Röckel als Ariadne, Hrn. Bethge als Hippolyt, Hrn. v. Horar als Timotheus und Hrn. Keller als Minos, während Frl. Bötticher ihre tüchtigen Kräfte an der Aricia nicht ohne Erfolg übte.

So weit ein einaktiges Lustspiel mit dem günstigen Erfolg eines so ernsten Werkes, wie das eben besprochene, überall zu rivalisiren vermag, dürfte dies das kleine Lustspiel: „Die Zeichen der Liebe“, das mit jenen auch das gemein hat, daß der Verfasser, — ernstlich spricht man von einer übrigens auch nicht weiter angedeuteten Verfasserin, — uns unbekannt bleiben sollte. Das Stückchen ist voller Frische der Auffassung, in jedem Wechsel der Situation neu, geht immer dicht an dem gefürchteten Ausgang hin und endigt, mit den Wünschen des Publikums sich aussöhnend, so befriedigend, daß wir kein Salonstück der neueren Zeit diesem feinen und ergötzlichen Spiel an die Seite setzen könnten. Auch hier ward von den HH. Feltscher und v. Horar, Fr. Lafrenz und Frl. Röckel ganz vortrefflich gespielt. Das Publikum kam von Anfang bis zu Ende nicht aus der erwünschtesten Stimmung, die sich in Beifall und Hervorruf erschöpfte.

Recht fein und psychologisch wahr und treffend ist auch das in Dresden schon gegebene, höchst einfache Spiel: „Er hat etwas vergessen“, Lustspiel in einem Akt von L. Berthold. Intrigue und Motive des Lustspiels sind gar nicht einmal neu, — aber in der gerühmten Fassung ist das Ganze doch sehr neu und besser, als all' die unnatürlichen und künstlichen Kompositionen, die jetzt nur zu häufig den gesundenen Stoff der kleineren Lustspiele bilden müssen. Gerade im Gegentheil zu diesen ist dies kleine Werk rühmend anzuerkennen. Es ward übrigens von Fr. Lafrenz, Hrn. v. Horar und Frl. Brand mustergiltig dargestellt. — Ebenso gefiel „Rezept für Schwiegermütter“, nach dem Spanischen des Don Manuel Juan Diana vom König Ludwig v. Bayern, ganz außerordentlich und wollen wir uns mit dieser Bemerkung genügen lassen, da das Stück auch an andern Bühnen schon gefallen hat und die Darstellung ihren Erfolg den schon genannten Künstlern verdankt. Dies Letztere gilt auch von der außerordentlich günstig aufgenommenen Devrient'schen Bearbeitung der Iffland'schen „Hagestolzen“. Das Stück hat vor Allem durch Kürzung, — es zählt jetzt nur drei Akte, — sehr gewonnen. Die Sentimentalität ist möglichst beschränkt und so ist denn ein ganz allerliebstes Bühnenspiel entstanden, das noch immer den kleidlichen Charakter für wenigstens drei bis vier exklusive Rollen an sich trägt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

15. Dezember — 4. Januar. „Der letzte Brief". — „Der Kaufmann von Venedig". — „Edda" (4 Mal). — „König Heinrich der Vierte". — „Die Journalisten". — „Helene". — „Macbeth". — „Viel Lärm um Nichts". — „Der Freiwillige" und „Ein Tiger" (statt „Ein Glas Wasser" wegen Unpäßlichkeit der Fr. Gabillon eingeschoben) — „Maria Stuart". — „Götz von Berlichingen". — „Das Gefängniß". — „Der Ring". — Wegen der Weihnachtstage an vier Abenden und wegen Ablebens des Erzherzogs Ludwig an einem Abend geschlossen.

Mit Schiller schloß das alte Jahr, mit Goethe begann das neue. Um diese zwei Dichter gruppiren sich in dem oben verzeichneten dreiwöchentlichen Repertoir Shakespeare mit vier seiner Schöpfungen, das neue Drama eines Wiener Dichters, das neue deutsche Lustspiel durch Freytag und Benedix vertreten, das spezifische Wiener Lustspiel der Vergangenheit (Schröder) und der Gegenwart (Bauernfeld) und das französische Konversationsstück. Diese drei Wochen geben im Kleinen ein Bild des gesammten Repertoirs unseres Burgtheaters, und wir haben wahrlich Ursache, darauf stolz zu sein. Und da gibt es doch noch fromme Seelen, die um die längst entschwundene „alte Zeit" klagen, wo nebst den Uebersetzungen französischer Vaudevilles Iffland und besonders Kotzebue das Burgtheater beinahe ausschließlich beherrschten.

Die letzte Aufführung der „Maria Stuart" war, wenn man sich auch nicht mit jeder Einzelleistung einverstanden erklären kann, doch im Ganzen eine vorzügliche. Trotzdem können wir den Wunsch nicht unterdrücken, die Rolle der Elisabeth und die des Mortimer, trotz der theilweise geistvollen Leistung der Fr. Rettich und der anzuerkennenden Bemühungen des Hrn. Wagner, in andere Hände übergehen zu sehen. Der äußerliche Abstand zwischen ihnen und Maria ist jetzt ein zu großer, jede Wahrscheinlichkeit beeinträchtigender. Ueber die Vorstellung des „Berlichingen" können wir uns nicht so günstig äußern. Hr. Baumeister spielt jetzt allerdings den Götz viel sicherer, ruhiger und einheitlicher als das erste Mal, allein den wahren echten Götz kann er uns doch nicht vergegenwärtigen, und dies wirkt lähmend auf die ganze Aufführung.

Unsere Fichtner-Tage sind gezählt, und jedesmal, wenn der liebenswürdigste aller Künstler auftritt, ist es ein theilweiser Abschied, den wir von ihm nehmen: der Abschied von einer seiner Schöpfungen, von einem Theile seiner selbst. Doppelt schwer wird uns dieser Abschied, wenn er, wie neulich in den „Journalisten", so in vollster Manneskraft und Frische vor uns tritt. Ueberhaupt zählte die ganze Darstellung dieses geistvollen Lustspiels zu den gelungensten. Der Schmock des Hrn. Meixner ist eine wirklich unübertreffliche Leistung.

Schröder's „Ring", am 3. d. M. wiederaufgenommen, hatte ein zahlreiches, hauptsächlich wieder Fichtner's wegen herbeigeeiltes Publikum versammelt, welches sich namentlich in der zweiten Hälfte des Stückes trefflich unterhielt. Das alte, aber wenig veraltete, in vielen Beziehungen meisterhaft gemachte Lustspiel bewährte sich in der theilweise neuen Besetzung vortrefflich. Der Mittelpunkt der Darstellung war natürlich Fichtner's Klingsberg. Neben ihm machten sich Fr. Gabillon, Frl. Bognar, Fr. Koberwein, die HH. La Roche, Wagner und Franz Kierschner nach besten Kräften geltend. Das Ensemble war ein sehr gerundetes. Wir werden Gelegenheit haben von dem „Ring" und seiner Fortsetzung. „Die unglückliche Ehe durch Delikatesse" (welche am 5. folgte), sowie von beider Darstellung in nächster Nr. ausführlicher zu sprechen.

Operntheater.

22. Dezember — 4. Januar. Wegen der Weihnachtstage an vier Abenden, und wegen Ablebens des Erzherzogs Ludwig an einem Abend geschlossen. — „Don Juan". — „Die Kaminfeger von London". — „Hans Heiling". — „Monte Christo". — „Der Troubadour". — „Der fliegende Holländer". — „Jotta". – „Lohengrin". — „Maria von Rohan".

Φ. — Der Vollständigkeit wegen, um das Repertoir zu verzeichnen, bringen wir wieder einen Opernbericht. Doch diesmal, wie schon so oft, läßt er sich mit einigen Zeilen abthun. Nichts Neues, und das Alte entweder in mangelhafter, oder nachlässiger, oder schleuderischer Weise. Mit dem alten Jahr ist der sechste Monat der Saison zu Ende gegangen, ohne eine Novität oder auch nur eine werthvolle Reprise gebracht zu haben. Es bleiben nur mehr drei Monate, und da will man uns weiß machen, daß wir zwei neue Opern bekommen werden: die von Thomas Löwe und Meyerbeer's „Dinorah". Sollte diese Riesenarbeit wirklich zu Stande gebracht werden, so wird jedenfalls die letztgenannte Oper erst knapp vor Thorschluß daran kommen, und höchstens drei Aufführungen erleben können. Und so wirthschaftet das reichstdotirte Operntheater, welches

keine Konkurrenz zu bestehen, jedes Fach dreifach besetzt hat und die besten Kräfte Deutschlands besitzt.

Ueber die oben angeführten Vorstellungen ist nichts zu bemerken, als höchstens die neue Besetzung der Maria von Rohan durch Frl. Krauß. Statt einer in Folge der Jahre nicht mehr frischen Stimme eine vor der Zeit zu Grunde gerichtete, das ist der ganze Unterschied. Indessen ist aber diese neue Besetzung ein Beweis, daß Frl. Wildauer bereits als aus dem Verbande unseres Operntheaters ausgetreten zu betrachten ist.

An der Wien.

Gastspiel des Hrn. Dawison: „Wallenstein", „Narciß".

C. — Am 21. und 27. Dezember gab Hr. Dawison den Wallenstein zum ersten Mal in Wien und man darf sagen, mit enormem Beifall. Die Kritik vermag jedoch diesem Urtheil des Publikums vielleicht noch weniger beizustimmen, als dem über die bekannten früheren Rollen.

Die Schiller'schen Helden, vornehmlich die seiner Blütheperiode, haben in der Zeichnung eine Bestimmtheit und Schärfe, welche an die strengen Kontouren eines erzenen Standbildes gemahnt. Es ist in ihnen etwas von dem kategorischen Imperativ der Kant'schen Philosophie, und es wäre nicht schwer, in dem eigenen Wesen des Dichters und Menschen, der sie geschaffen, diese metallischen Elemente nachzuweisen. So stehen sie denn auch mit ganz besonderer plastischer Bestimmtheit, als traditionell geweihte Typen vor der Seele des Publikums, und es ist immer ein sehr gewagtes Spiel, an ihren Zügen Wesentliches ändern zu wollen. Aus dieser Aenderung wird in manchen Fällen eine Fälschung, in vielen wenigstens der Schein derselben hervorgehen.

Beim Wallenstein gilt dies Alles noch in einem speziellen Sinn. Hier ist schon eine gewisse Gattung von Schauspielern, eine Gattung, die wir die kleinkünstlerische nennen möchten und als deren Hauptrepräsentant Hr. Dawison dasteht, als solche von vorneherein gefährlich. Sowie an Stelle der einfachen Linie der Schiller'schen Charakterzeichnung hier das blitzende, schillernde Spiel dieser Dawison'schen Kleinmalerei tritt, wird aus dem Träger der Schicksalsidee, wie sie der Dichter mit fein abwägender Berechnung in das Drama hineingezogen, ein aus kalter Berechnung und mystischem Spuk zusammengewobenes Doppelwesen, in welchem der Verbrecher entschieden das Uebergewicht behält. Das ist aber ein Kapitalvergehen gegen die Schiller'sche Muse. Auch im Detail selbst, abgesehen von dem übertriebenen Maß, in welchem es angewendet wurde, fanden wir Vieles zwar höchst interessant, Manches aber auch total vergriffen, so z. B. das abgedämpfte Sprechen der Traumerzählung und schließliche Herausschreien der bekannten letzten Worte dieser Scene:

Und Roß und Reuter sah ich niemals wieder.

Nicht minder unpassend war das Appellabnehmen bei der Deputation der Kürassiere. Hr. Dawison ritt wie ein alter Major die Flanke herunter, rückte diesem und jenem Manne die Montirung zurecht, und was dergleichen militärische Evolutionen mehr sind. Die Folge war, daß das gesammte Publikum in Civil vor dem Feldmarschall-Lieutenant soviel Respekt hatte, wie eben vor einem alten Major, daß alle Worte schon vor der Katastrophe wirkungslos verpufften.

Im Ensemble hatte es Hr. Dawison zu etwas viel Erträglicherem gebracht, als wir erwartet hatten. Der aufmerksame Zuschauer konnte freilich bemerken, wie sauer es ihm ward, wie er, ganz als ob wir uns auf der Hauptprobe befänden, zuweilen dem einen Mitspielenden den Dialog aus dem Munde herauswickelte, den andern durch gewaltsames Anfahren zum Schweigen oder Abschwächen seiner Rede brachte und die Bewegungen der Mitspielenden mit den Augen, wie an Drähten, dirigirte. Als recht genügend kann vor Allem Frl. Christ bezeichnet werden, die sich inzwischen auch in andern Rollen als ein hübsches Talent bewährt hat, und ihre Thekla mit Würde, Maß und Empfindung spielte. Auch die beiden andern Damen störten uns nicht. Hr. Dreßler brachte die kleine Deklamationsrolle des schwedischen Hauptmanns zu angemessener Wirkung. Dagegen gab uns Hr. Friedmann einen recht weichen Max. Man hätte ihm die Thränen, wie einem Handtuch, auswringen können. Bei der folgenden Darstellung des „Wallenstein" vertauschten die letztgenannten Herren ihre Rollen. Der Oktavio endlich war, was ein witziger Mann von einer gewissen Richtung der modernen Malerei gesagt hat, — „Unglück in Wasserstiefeln".

Dawison ist als „Narciß" von früherher bekannt. Er war es gewesen, der den verschrobenen Helden des bombastisch-trivialen, aber effektvoll wirkenden Dramas zuerst bei uns einführte. Er stattet diesen Helden aus mit all' den scharfen Schlaglichtern und geistreichen Pointen, die derselbe nach Ansicht Mancher verlangt, nach Ansicht Aller wenigstens verträgt. Manches, wie z. B. der

Anfang seiner Erzählung (Scene des Narciß mit der Quinault) war von erschütternder Wahrheit, welcher freilich gerade an den Höhepunkten derselben Erzählung wieder die erkältendste Manierirtheit nachfolgte, so daß man sich an dem Ganzen nicht recht erfreuen konnte, wenn man auch an eine Fülle von Einzelnheiten ein hervorragendes Interesse knüpfen mußte. — Von den übrigen Mitspielern ist Fr. Berg als Pompadour als eine sehr brave Schauspielerin mit Auszeichnung zu nennen. Auch Frl. Christ gab die Quinault mit Wärme und Anstand. — Hr. Dreßler, der nach längerer Abwesenheit Wiedergekehrte, hat zwar die Härten seiner Sprech- und Darstellungsweise nicht abgelegt, ist aber sonst reifer geworden und war ein genügender Choiseul. Von den Uebrigen war Mancher ein gefährlicher Feind seiner Rolle.

Josefstadt.

Am 31. Dezember 1864. Zum ersten Mal: „Drei Nächte". Phantastische Zauberposse mit Gesang und Tanz in 7 Bildern von K. Elmar, Musik von Storch. Die neuen Dekorationen von Brioschi, Kautzky und Jaich.

Φ. — Die Christnacht, die Sylvesternacht und die Faschingsnacht sind gewiß sehr geeignet, drei bewegte und anziehende Bilder zu bieten, welche durch eine entsprechende Handlung zusammen verbunden, sich zu einem guten Volksstück ausarbeiten ließen. Dies wäre um so leichter gewesen, als der Verfasser die Märchen- und Zauberwelt zu Hilfe nahm, und es überdies mit einem ebenso naiven als leichtbefriedigten Publikum zu thun hatte. Trotzdem mißlang es ihm vollständig. Die Personifizirung der Christbäumchen durch Tannengeister hat allerdings etwas Poetisches, die Figur des alten Sylvester ist recht originell, einige Scenen sind mit Geschick gemacht, und zuweilen überrascht ein in schöne Form gekleideter Gedanke, wie auch ein Hauch tieferer Empfindung. Dies Alles sind Spuren des ursprünglichen Talentes des Verfassers, alles Uebrige beweist aber nur zu deutlich, daß dieses Talent vollständig verkommen ist. Die Menschen, die wir da zu sehen bekommen, sind verschrobene Zerrbilder oder Karikaturen, die Handlung ist jedes Interesses baar, die Scenen folgen einander ohne vernünftigen Zusammenhang und endlich sind Dialog und Kouplets so arm an Witz und guten Einfällen, daß die Langweile nicht ausbleiben konnte.

Auch die Darstellung trug endlich das Ihrige dazu bei. Hr. Neumann brüllte fürchterlich. Hr. Weiß wußte nicht das erste Wort seiner Rolle, Hrn. Schaper fehlt Alles zum Bonvivant, die meisten waren unsicher im Text, es war ein Rennen mit Hindernissen, unheimliche Pausen entstanden und der Souffleur schrie sich heiser. Der Hr. Oberregisseur hatte wirklich keine Ursache, seinen Namen wegen einer derartigen Inscenesetzung fett auf den Zettel drucken zu lassen. Auch darin bewies er seine Umsicht und Sorgfalt, daß, obgleich die meisten Scenen des Nachts vor sich gehen, weder ein Licht noch eine Lampe auf der Bühne zu sehen war. Von dem allgemeinen Verdammungsurtheil müssen wir aber den immer tüchtigen Jungwirth, Frl. Sternau, welche recht frisch spielte und sehr gut sang, und Hrn. Keppler ausnehmen, Letzterer scheint uns einen besseren Wirkungskreis zu verdienen, als er an dieser Bühne finden kann.

Die Musik von Storch ist unbedeutend, hingegen halten wir das von ihm zusammengesetzte Quodlibet für eines der effektvollsten und gelungensten Produkte dieser Art. — Der plötzlich angezündete Christbaum (Maschinerie von Hrn. Pittner) war überraschend und effektvoll. Die neuen Dekorationen haben keinen künstlerischen Werth, allein sie sind recht wirksam. Die vier großen Tableaux sind wirklich von überraschender und bedeutender Wirkung. Freilich guckte auch hier der Pferdefuß wieder heraus. Wie kann man zu den Karyatiden solche Scheusale aussuchen, in Wien, wo wahrlich an hübschen Mädchen kein Mangel ist; dann wären auch durchaus frisch gewaschene Trikots zu empfehlen, und endlich die Zusammensetzung eines minder ungenügenden Balletkorps. Mit demselben Gelde und mit derselben Mühe, aber mit etwas mehr Verständniß und Gewissenhaftigkeit wäre diesmal in Bezug auf Ausstattung wirklich etwas Vollständiges geleistet worden.

Wiener Konzertbericht.

Einzel-Konzerte.

Hr. Derffel. — Hr. Pfeffer.

k. — Wie selten geht man gerne in das Konzert eines Pianisten, wie noch weit seltener verläßt man es befriedigt. Ob alle Jene, welche in Hrn. Derffel's zweitem Konzert am 29. Dezember anwesend waren, mit Freuden hineingegangen sind, wissen wir nicht, daß aber Alle, bei welchen das musikalische Verständniß nur halbwegs ausgebildet ist, es vollkommen befriedigt

verließen, das unterliegt keinem Zweifel, und wahrlich darauf kann Hr. Derffel in der jetzigen Zeit stolz sein. Wir wollen zum Beweis unserer Behauptung nur ein Faktum anführen: Hr. Derffel wurde nach dem Vortrage der letzten Beethoven'schen Sonate (op. 111 in C-moll) vier Mal, sage vier Mal, stürmisch gerufen. Wir glauben kaum, daß dies je früher einem Pianisten widerfahren ist, und zweifeln sehr, daß es vielen nach ihm gelingen wird. Um diese Sonate, welcher man gewöhnlich nur ein pflichtschuldiges succès d'estime gönnt, einem ganzen Publikum in solcher Weise zugänglich zu machen, dazu gehört eine künstlerische Begabung und eine richtige, gründliche und erschöpfende Kenntniß des größten Tondichters aller Zeiten, wie wir sie in gleichem Maße bei Pianisten noch nie, bei andern Musikern nur äußerst selten angetroffen haben. Der Vortrag dieser Sonate, nach unserer Ansicht des für die Wiedergabe Schwierigsten, was Beethoven für das Klavier geschrieben hat, sowohl was die Auffassung als was die Technik anbelangt, war von einer Klarheit und Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig ließ, und zeigte dabei eine Sicherheit und Gründlichkeit der Auffassung und eine Wärme und Tiefe des Gefühls, daß der damit errungene Sieg ein vollständig gerechtfertigter war. Auch in dem Vortrage des Mozart'schen Rondo und der Gigue bekundete Derffel den echten Künstler. Es ist jetzt Sitte, oder eigentlich Unsitte bei den Pianisten geworden die Mozart'schen Kompositionen, weil sie keine großen technischen Schwierigkeiten bieten, nur so leicht, obenhin, als einem überwundenen Standpunkt angehörend, zu behandeln. Hr. Derffel hingegen ging auch an diese Aufgabe mit Liebe und Hingebung, und die Wirkung blieb nicht aus. Außerdem spielte der Künstler noch die schöne Phantasie in F-moll (op. 49) und die Tarantella von Chopin und zwei Etüden eigener Komposition, Alles in gediegenster und brillantester Weise. Der Ausfall der Beethoven'schen G-Sonate, op. 96, wegen „dienstlicher Verhinderung" des Hrn. Hellmesberger, wurde allgemein bedauert. Der Bösendorfer'sche Flügel, dessen sich Hr. Derffel bediente, war besser als jener im ersten Konzert.

Als Zwischennummern sang Fr. Wilt zwei ebenso prätensiöse als unwirksame Lieder von Kirchner und Schubert's schöne „Allmacht" in ihrer bekannten, korrekten, aber etwas kühlen Weise.

H—l. Sämmtliche Vorträge im Konzerte des Hrn. Pfeffer, waren Kompositionen des Konzertgebers. Sie bestanden in einem Streichquartette in C-moll, in sechs Liedern und in einer Sonate für Klavier und Violine in G-moll.

In den zwei Instrumental-Werken ist die Mendelssohn'sche Ausdrucksweise vorherrschend; der Verfasser liebt es, recitativische Effekte anzubringen und scheint damit das Unvermögen decken zu wollen, die Motive innig zu verschmelzen und das Ganze eines Satzes wie aus einem Gusse zu gestalten. Mehr als das Heitere, das lebendig Vorwärtsdrängende der Scherzos und Finales scheinen ihm die langsamen, das in sich versinkende Gefühlsleben spiegelnden Sätze zuzusagen. Dem Scherzo des Quartetts, obwohl nicht ohne Geschick gearbeitet, fehlt die rechte frische Laune und in dem letzten Satze verlieren sich die hübschen fugirten Anläufe gar zu bald in prätensiöse Kraftäußerungen. Dagegen ist der Grundgedanke des langsamen Scherzos melodisch und harmonisch anziehend, und man folgt auch der ferneren Entwicklung mit Interesse. Der erste Satz ist der matteste. Sowohl in diesem als in den andern Sätzen überwuchert mitunter das leere Figurenwesen, und ist auch nicht immer vom besten Geschmack. Die Sonate ist besonders sehr dankbar für die Violine, und der Bogen des Hrn. Hellmesberger glänzte so blendend, daß man darüber eines nüchternen Urtheils leicht verlustig werden könnte. Im Ganzen hört sich das Tonstück gut an, der Satz ist fließend, und mitunter recht hübsch melodiös. Die Ausführung beider Instrumentalwerke war vortrefflich, der Beifall nach einzelnen Sätzen und am Schluße sehr lebhaft.

In Vokalkompositionen kommt der Mangel der schaffenden Kraft am empfindlichsten zu Tage; hier fehlen so manche der rettenden Behelfe, welche der Instrumentalmusik auf der jetzigen Stufe ihrer Entwicklung zugute kommen. Auch erhebt sich keines der Lieder über das Gewöhnliche. Die zwei von Frl. Bettelheim vorgetragenen Gesänge gehören jener Gattung an, die mehr durch die pathologische Kraft der Tonverbindungen und durch charakteristische Färbung als durch melodische Selbstständigkeit wirkt; die zwei von Hrn. Walter gesungenen Lieder gehen schärfer auf das Gemeingefühl los, sind aber von minder feinem Gepräge, während die zwei von Frl. Alexander gesungenen in keiner Richtung prägnant hervortreten. Hr. Walter sang das erste Lied mit hinreißendem Schwung der Empfindung, während er im zweiten die dramatische Kraft und Lebhaftigkeit doch etwas zu sehr vorwalten ließ. Frl. Bettelheim sang einzelne Stellen recht schön; die Be-

handlung ihrer tieferen Töne vermöchten wir nicht zu loben. — Den Grund, warum Frl. Alexander so übermäßigen Beifall fand, wüßten wir in ihrem Gesange nicht zu finden.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Achtzehn ausgewählte Klavierstücke von Domenico Scarlatti, in Form von Suiten gruppirt, kritisch bearbeitet und mit einem Vorwort herausgegeben von Hans v. Bülow. 3 Hefte. Verlag von Peter's bureau de musique in Leipzig und Berlin.

v. Br. — Wir haben vor nicht allzulanger Zeit in d. Bl. die Aufmerksamkeit des klavierspielenden Publikums auf Domenico Scarlatti und die, wie es scheint, im Verhältnisse zu ihrem Werth zu wenig gekannte, kostbare Sammlung seiner Klavierwerke, welche man Czerny verdankt, hinzulenken versucht. Heute sehen wir diesen Versuch in praktisch noch wirksamerer Weise durch Hrn. v. Bülow fortgesetzt, der allen Theilnehmenden eine Auswahl von achtzehn Stücken dieser Sammlung (die selbst nur als eine Auswahl aus einer Sammlung des Abbate Fortunato Santini anzusehen ist) in kritischer Bearbeitung vorlegt.

Hr. v. Bülow spricht sich in einem Vorwort selbst über sein Unternehmen und die Art, wie er dasselbe in's Werk setzte, aus. Daß wir das Bestreben, den so geistreichen, lebensvollen Skizzen des trefflichen italienischen Meisters — denn als solche erscheinen diese seine kleinen Klavierschöpfungen — weiteren Eingang zu verschaffen, zu würdigen wissen, haben wir bereits durch unseren eigenen Antheil an ihnen bewiesen. Mit dem Verfahren, welches Hr. v. Bülow bei seinem Unternehmen beobachtete, und worin er denselben Grundsätzen folgte, die ihn schon bei seiner Herausgabe einiger Sonaten von Philipp Emanuel Bach leiteten, sind wir völlig einverstanden. Wenn er dem Meister trotz aller Bewunderung den Vorwurf macht, daß er sich zuweilen kleine Inkorrektheiten und Nachlässigkeiten in der Stimmführung zu Schulden kommen lasse, so ist dieser Vorwurf nicht ganz ungegründet. Und wenn er ferner meint, daß Scarlatti manchmal ebenso sehr die Vielstimmigkeit übertreibe, als er ein andermal wieder durch Dünne und Leerheit der Instrumentation, durch Steifheit und Starrheit der Begleitungsfiguren unwillkürlich zu kleinen Ergänzungen herausfordere, so können wir ihm hierin nur beistimmen. Die Veränderungen nun, welche er an den Originalien in diesen beiden Punkten vorgenommen hat — und in ihnen, wie in einer Erweiterung der Vortragszeichen besteht eben sein kritischer Antheil an dieser Edition — überschreiten, soweit wir uns durch eigene Vergleichung überzeugen konnten, fast niemals ein bescheidenes Maß, indem sie sich auf ganz leichte Modifikationen beschränken, die man zum bei weitem größten Theile nur billigen kann, da sie die Wirkung dieser Tonstücke — mit vielleicht einigen wenigen Ausnahmen — nur erhöhen, ohne ihren Geist und Charakter im geringsten zu alteriren. Wenn z. B. der Bearbeiter am Schluße des ersten und zweiten Theils von Nr. 2 des ersten Heftes die Figur von thematischer Bedeutung, mit welcher das Stück beginnt, in entsprechender Modifikation einer leeren Figuration der Oberstimme im Basse unterlegt, so ist dies ein so hübscher Zug, daß wir ihn uns gefallen lassen. Wenn er in Nr. 4 desselben Heftes die zahllosen Trillerchen ein wenig lichtet, in Nr. 1 des zweiten Heftes den Beginn des zweiten Theiles analog dem Beginn des ersten Theiles bildet, von welchem jener, wenigstens in der Czerny'schen Ausgabe, in völlig unbegründeter Inkonsequenz abweicht u. dgl. m., so wüßten wir nicht, was sich gegen dergleichen kleine Retouchirungen einwenden ließe. Wie vorsichtig man jedoch auch mit Dergleichen zu Werke gehen müsse, davon bieten die beiden Schlußtakte des ersten Theiles, von Nr. 3 des zweiten Heftes, ein Beispiel. In diesen beiden Takten erscheint uns nämlich die von Bülow beigefügte Gegenstimme im Baß als eine Zuthat vom Uebel, indem man sogleich, auch ohne das Original zu kennen, fühlt, daß dieser Zug nicht von Scarlatti herrührt, während dagegen eine ähnliche Zuthat in den Schlußtakten des zweiten Theiles sich sehr gut ausnimmt, und unbedenklich für original gelten könnte. Ueber eine kleine Veränderung, welche sich der Bearbeiter in den Anfangstakten von Nr. 5 des zweiten Heftes erlaubt hat, ließe sich allenfalls mit ihm rechten, doch hat dieselbe auch viel für sich und ist mit Geschmack ausgeführt. Daß der kritische Bearbeiter in Nr. 6 des dritten Heftes die Quinten des Originals, welche Scarlatti in wiederholter Folge ganz ungenirt setzt, nicht hat nachschreiben wollen, verdenken wir ihm nicht, sowie er auch an einigen kleinen Veränderungen der unmittelbar folgenden Takte unseres Erachtens sehr wohl gethan hat. Dagegen können uns die Quinten im vierten und achten Takt des zweiten Theiles von Nr. 4 des dritten Heftes, als deren Autor Hr. v. Bülow anzusehen ist, auch nicht gefallen und würden wir sie, den Tenor gleich von d nach h und von e nach cis springen lassend, lieber vermieden haben.

Was die Einrichtung betrifft, je sechs dieser Stücke zu einer Art von Suite zusammenzustellen, so läßt sich Manches dafür und dawider sagen. Unbedingt zu bedauern wäre es, wenn diese Tendenz dazu beigetragen haben sollte, daß der Herausgeber statt manches vorzüglicheren Stückes manches schwächere (z. B. Nr. 1 und 6 des ersten, mehrere Stücke des dritten Heftes) in seine Sammlung aufnahm, worauf aber vielmehr der „praktische" Zweck, (die Bearbeitung ist dem Stuttgarter Konservatorium gewidmet), welchen Hr. v. Bülow, wie er im Vorworte selbst angibt, bei seinem Unternehmen vorzüglich im Auge halte, Einfluß gewonnen haben mag. Möge also diese erneute Bemühung den geistvollen Komponisten dem klavierspielenden Publikum näher zu führen, von gutem Erfolge begleitet sein.

Korrespondenz-Nachrichten.

C. P. **Innsbruck.** (Konzerte. Theaterverhältnisse. Halm's „Wildfeuer.") Der ewig wiederkehrende Turnus der Jahreszeiten mißt im Umdrehen seines Rades auch einer Provinzstadt in musikalischer Beziehung ihre Genüsse zu. Der Frühling und Sommer sendet uns manchen werthen Gast aus der Ferne, der Herbst bevölkert unsere Bühne, der Winter aber weckt die heimischen Musen alle aus ihrem Schlummer, die heuer mit besonderem Pompe ihren Einzug in die Konzertsäle hielten. Die erste Spende, die sie uns brachten, war die Sinfonia eroica von L. van Beethoven; mit dieser eröffnete unser Musikverein die heurige Saison. Das Publikum zollte der gelungenen Aufführung seine volle Anerkennung. Die Rheinweinlied-Ouverture von R. Schumann kann durch ihr spekulatives Grübeln ungeachtet schöner Details und kontrapunktlicher Aperçus die Seele nicht erwärmen. Das Interesse, das sie uns einflößte, galt völlig nur der Novität. Unsere beste Sängerin, Frau Lutz, sang vier kleine Lieder von Robert Franz, die etwas aparte gedacht, aber musikalisch schön durchgeführt sind. Den Schluß des Konzertes machte der zündende „Bacchus-Chor" von Mendelssohn aus der „Antigone", welchen der rasch aufblühende akademische Gesangverein unter Leitung seines energischen Chormeisters Torggler mit jugendlicher Begeisterung vortrug. — Eine Kunstblüthe der edelsten Art bot uns der Musikverein in einem zu Gunsten seines ausgezeichneten Kapellmeisters Franz Sluhersky veranstalteten Konzerte. Es war das Oratorium „Paulus" von Mendelssohn, welches uns mit Ausnahme der Nr. 23 und 36 vollständig vorgeführt wurde. Wieder war es Frau Lutz, der die Palme des Abends gebührt für die vorzüglich gesungenen Recitative. Die Herren Billunger (Paulus) und Kostenzer (Stephanus) lösten ihre Aufgabe mit Pietät. Die Chöre, der Glanzpunkt des Werkes, waren trefflich studirt und von ergreifender Wirkung. Auch das Orchester war sehr tüchtig. — „Die musikalischen Abende" haben sich durch die brillanten Gartenfeste des verflossenen Sommers in der Gunst der Innsbrucker festgesetzt. Die Leistungen dieser Gesellschaft, welche in ihren Programmen Orchester-Piecen, Männer-Chöre, gemischte Gesänge, Instrumental- und Vokal-Soli, Zither-Vorträge und Deklamationen in einem Kranz bunt zusammenflicht, bekunden ein freudiges Zusammenwirken und ein wetteiferndes Streben. — Der nachhinkenden Innsbrucker Liedertafel vermag vielleicht der musikalisch sehr tüchtige zweite Chormeister Professor Ludwig Graf mit seinen geselligen Talenten wieder auf die Beine zu helfen und den galvanischen Zuckungen dieses Körpers wirkliche Lebensfunktionen zu substituiren. — „Träume sind Schäume", Hoffnungen sind es meist nicht minder. Unsere Bühnenverhältnisse, bejammernswerther denn je, haben die Lust, das Theater zu besuchen, mit Gewalt zerstört. — Ein empfindlicher Abzug an Personale nach Bozen und der dadurch entstandene Mangel an halbwegs brauchbaren Schauspielern haben den Ruin unserer heurigen Hoffnungen bewirkt. Als Bemerkenswerthes haben wir nur eine Aufführung der „Edda" von Weilen, des „Othello" von Shakespeare und des dramatischen Gedichtes „Wildfeuer" von Friedrich Halm zu erwähnen. Der Grundgedanke dieses Dramas ist bekanntlich die unter der Maske der Freundschaft aufkeimende Liebe des jungen Marcel für seine Base, welche als Mann erzogen wurde, weil ein Familienpakt die Güter der Familie Loménie nur der männlichen Descendenz zusprach und man den einzigen männlichen Abkömmling einer anderen Linie für todt hielt. Dieser Abkömmling war aber eben Marcel, der bei seiner Base als Waffenmeister im Dienste stand und über seine Abkunft ebenso in Täuschung lebte, als jene über ihr Geschlecht. Man könnte zwar vielleicht mit dem Verfasser darüber rechten, daß er die physische Wahrscheinlichkeit auf die Spitze getrieben. Aber in dieser Schwäche liegt ja eben der Reiz dieses Bühnenkunststückes, wozu es die spannende Entwicklung der Situationen, die reizende Metamorphose der Gefühlswaltungen in den Herzen der beiden Hauptpersonen und besonders die blühende Diktion stempeln.

O. P. **Leipzig.** (Konzert des Hrn. Satter. *) Nachdem der Pianist Hr. Gustav Satter durch sein Spiel in der bereits erwähnten musikalischen Abendunterhaltung die hiesigen Künstlerkreise in förmliche Aufregung versetzt hatte, gab derselbe am 16. Dezember im Saale des Gewandhauses ein eigenes Konzert. Vor allen Dingen ist zu konstatiren, daß Hr. Satter bei dem Publikum einen durchschlagenden Erfolg erzielte, wie ihn in neuerer Zeit kaum Alfred Jaell und Hans v. Bülow davongetragen haben. Die Kritik kann einem so eminenten Talente, wie es Hr. Satter auch an diesem Abende bekundete, ihre volle Anerkennung nicht versagen; sie wird aber der Wahrheit gemäß aussprechen müssen, daß der Konzertgeber nicht so wohl disponirt war, wie bei seinem ersten Auftreten. Die sichtliche Erregung des Künstlers trat namentlich im Vortrage der Sonata appassionata op. 57 F-moll von Beethoven hervor, von welcher die drei Sätze nicht mit derjenigen weisen Beherrschung und einfachen Größe wiedergegeben wurden, wie sie dem Genius Beethoven's entsprechen, in Folge dessen natürlich auch die Deutlichkeit der einzelnen Tonfiguren und deren musikalische Bedeutung im Satze manche Einbuße erleiden mußten. Die Tonstücke der andern Meister — Prélude et Bourrée A-moll (Suite anglaise Nr. 2) von Bach, Novelette E-dur von Schumann, Etüde As-dur aus op. 25 und Etüde Ges-dur aus op. 10 von Chopin und das auf stürmisches Verlangen zugegebene Fis-moll Scherzo a capriccio von Mendelssohn — gelangten in virtuoser Weise, obwohl mit auf die Spitze gestelltem Tempo, zur vollkommensten Geltung und Wirkung. Die eigenen graziös erfundenen und unübertrefflich schön vorgetragenen Kompositionen des Hrn. Satter (op. 63, 64 und 65) wurden ebenfalls mit großem Enthusiasmus aufgenommen, da man eben nicht gewöhnliche Salonstücke, sondern noble und interessante Musik zu hören bekam. In der zum Konzertvortrag eingerichteten und für uns in keiner Weise sympathischen „Tannhäuser"-

---

*) Wir haben bei der vorigen enthusiastischen Korrespondenz unseres geehrten Leipziger Berichterstatters über Hrn Satter dem Urtheil der hiesigen kompetenten Kreise über diesen Pianisten keinen besonderen Ausdruck gegeben, weil der Berichterstatter selbst auf die früher in den „Recensionen" ausgesprochene divergirende Kritik verwies. Heute jedoch, wo uns in mehreren anderen Blättern und in dem obigen Briefe des Hrn. O. P. eine weniger lobpreisende Kritik über den Hrn Satter in seiner jetzigen Gestalt vorliegt, müssen wir glauben, daß diese letztere denn doch von der früheren sich nicht sehr wesentlich unterscheide. A. d. R.

Ouvertüre ist nur die fabelhafte Technik anzuerkennen, mit welcher Hr. Satter die größten Schwierigkeiten beherrscht. Dem Konzertgeber wurden auch, wie bei seinem ersten Auftreten drei Themen (von Bach, Beethoven und Jadassohn) zur Improvisation gestellt, deren Durchführung ihm trefflich gelang, indem durch das prägnante Heraustreten der Grundgedanken in fortlaufendem, natürlich harmonischem Flusse bei formfertiger Folgerichtigkeit und Anwendung kontrapunktischer Mittel ein richtiges und allgemeines Verständniß erzielt wurde. Obgleich diese That in siegreichster Weise durchschlug, so sei dennoch zur richtigen Würdigung unseres Künstlers bemerkt, daß er in der freien Phantasie schon Größeres geboten hat. Zum Schluß sei noch bemerkt, daß sich Hr. Satter eines außerordentlich schönen, klangreichen Konzertflügels aus der Fabrik der HH. Steinway und Söhne in New-York und Braunschweig bediente.

Lokales.

Fichtner's letztes Auftreten ist vorläufig auf den 31. Januar festgesetzt. Der Künstler hat hiezu die Rolle des Baron Gluthen in dem Weissenthurn'schen Lustspiele „Das letzte Mittel" gewählt.

Fr. Betty Fichtner, geb. Koberwein ist bereits mit dem Schluß des Jahres 1864 in den Pensionsstand getreten. Sie debütirte am Burgtheater am 23. August 1822 als Lottchen in „Bruderzwist", ihre zweite Debütrolle war die Emmy in „Die falsche Scham". Im Jahre 1832 vermählte sie sich mit Hrn. Fichtner. Ihre künstlerische Thätigkeit betreffend verweisen wir auf den Aufsatz: „Zur Charakteristik des Burgtheaters" (Jahrg. 1863, Nr. 34, S. 530). In den letzten Jahren spielte Fr. Fichtner in Folge öfterer Kränklichkeit sehr selten, seit 14 Monaten hat sie aber die Bühne gar nicht mehr betreten. Ihre letzte Rolle war am 7. November 1863 die alte Amme in Fr. Birch-Pfeiffer's „Alter Musikant". —

Bauernfeld hat nun auch seine „Bauern von Weinsberg" behufs einer Umarbeitung zurückgezogen, wodurch die Konkordia-Vorstellung auf unbestimmte Zeit vertagt wurde. Diese nervöse Umarbeitungswuth des geistreichen Lustspieldichters ist ernstlich zu bedauern, da wie die Erfahrung lehrt, solche nachträgliche vermeintliche Verbesserungen selten dem Werke gedeihlich sind.

Dawison gab am 3. den Karlos in „Clavigo" und den Bonjour in „Die Wiener in Paris", am 5. spielte er zum dritten Mal den Mephisto und heute soll er als Shylok auftreten. —

Eine Art Jahresrevue unter dem Titel „Sylvester-Jux" wird allabendlich im Carltheater gegeben. Dieses von Hrn. Langer zusammengesetzte Quodlibet hat wohl mehrere unterhaltende Scenen aufzuweisen, entspricht aber seinem Zwecke nicht: es ist zu unvollständig: wichtige politische wie künstlerische Ereignisse des verflossenen Jahres blieben ganz unberührt, andere minder wichtige wurden hingegen zu breit getreten. Der Politik ist diesmal Hr. Langer ganz aus dem Wege gegangen, dafür hat er aber stark in Patriotismus und Servilismus gearbeitet.

Die Haydn-Gesellschaft brachte zu Weihnachten die „Jahreszeiten" zur Aufführung. Wir waren verhindert der Produktion beizuwohnen, doch sollen, wie man uns sagt, die Soloparte durch Fr. Passy-Cornet, Hrn. Walter und Hrn. Mayerhofer, in vorzüglicher Weise gesungen worden sein. Chor und Orchester waren wie gewöhnlich hauptsächlich in Folge der unakustischen Räumlichkeiten vollständig wirkungslos.

Die HH. Hofmann und Kremser (Violinist und Pianist) veranstalten bei Ehrbar drei Konzerte am 8., 22. Januar und 2. Februar Nachmittags ½5 Uhr. Das Programm enthält größten Theils neue Kompositionen der Konzertgeber, u. A. auch Gesangs- und Deklamations-Vorträge.

Konzerte der nächsten Woche: Morgen Sonntag Mittags, Operntheater: Philharmoniker, V. (Mendelssohn, Bach, Glinka, Beethoven); im Musikvereinssaal: Hr. Umlauf, Zitherspieler; Nachmittags 5 Uhr, Salon Ehrbar: die HH. Hofmann (Violinist) und Kremser (Pianist); Donnerstag den 12. Januar Abends, Musikvereinssaal: Laub's Quartett VI. (Cherubini, Rubinstein, Beethoven.)

Briefkasten der Redaktion. 31. Dezember — 5. Januar: L. v. S., A. Gr. hier. N. in Dresden. ://: in Bamberg. F. in Prag: Erhalten. H—l hier: Benützt.

Briefkasten der Expedition. 31. Dezember — 5. Januar: Café K—n in Graz und Cafe W—n in Prag: Wir erbitten für Frankatur-Auslagen noch 4 fl. 15 kr. —R—reo in Graz: Sie haben 90 kr. gut.

Zur gefälligen Beachtung!

Vielfach geäußerten Wünschen entsprechend, haben wir uns entschlossen, außer dem wie bisher forterscheinenden Inhaltsverzeichniß, welches für das zweite Halbjahr 1864 der heutigen Nummer beiliegt, von jetzt an regelmäßig auch ein ausführliches **Register der einschlägigen Namen und Werke** mit den „Recensionen" zu verbinden.

Da sich dies Register zunächst auf das ganze eben abgelaufene Jahr erstreckt, werden zu seiner sorgsamen Ausarbeitung noch einige Wochen erforderlich sein, was wir namentlich für diejenigen unserer Abonnenten, welche die Blätter sammeln und binden lassen, hervorzuheben uns erlauben.

Die Redaktion der „Recensionen".

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 2.

Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

14. Jänner. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland $2\frac{1}{4}$, $4\frac{1}{2}$, 9 fl. Ausland $2\frac{1}{2}$, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Ein altperuanisches Drama.

Mitgetheilt von F. Lichterfeld.

Wie Märchen des Orients klingen die Nachrichten über die Baudenkmale der Incas zu uns herüber, über die Civilisation einer Dynastie, die von 1021 bis 1526 über Peru geherrscht.

Die Incas hatten die alte peruanische Quichua-Sprache auf einen Standpunkt gebracht, der den aller übrigen südamerikanischen Sprachen und Dialekte weit überragte. Lyrische und dramatische Poesie wurde an ihrem Hofe hoch geschätzt, literarisches Verdienst reich belohnt. Die peruanische Literatur, die in Ermangelung einer Schriftsprache leider zum größten Theile verloren gegangen, erhob sich, dem Glückssterne der Incas folgend, zu Triumphgesängen und stolzen Dramen, vermischt mit manchem hellen Aufblitzen der Komik und fröhlichen Liebesliedern. Unter der Gewaltherrschaft der Spanier verstummten diese, und nur die melancholischen Yaravis, deren wehmüthige Töne Herzen von Stein erweichen könnten, klingen noch durch die tiefen Schluchten und weiten Thäler der Sierra von Peru.

Neben einer Anzahl lyrischer und elegischer Dichtungen aus der Zeit der Incas haben sich glücklicherweise auch einige Dramen, die man kurz nach der Eroberung nach der mündlichen Recitation der Indianer aufzeichnete, bis auf den heutigen Tag erhalten. Das berühmteste ist das Trauerspiel „Ollantay", welches in der Zeit des Inca Yupanqui (1400) verfaßt wurde.

Der Sage nach wurde es am Hofe des Huayna Capac (1475) aufgeführt; die Ereignisse, die ihm zu Grunde liegen, fallen in die Regierung des Inca Pachacutec (1340) und der Angelpunkt, um den sich die Fabel bewegt, ist die verbotene Liebe zwischen dem Häuptling Ollantay, der jung, schön und tapfer, aber nicht vom kaiserlichen Geschlechte war, und der Prinzessin Cusi Coyllur (der freudige Stern), einer Tochter des Inca.

Der berühmte Peru-Reisende und Forscher C. R. Markham, der die alte und werthvolle Handschrift der Quichua-Literatur kopirte, gibt in seinem interessanten Werke über das Vaterland der Incas, das jüngst in G. Senf's Verlag in Leipzig in deutscher Bearbeitung erschien, einige Proben aus dem mehrerwähnten Drama „Apu (Ritter) Ollantay".

Vermag die Uebersetzung die eigenthümlichen Ausdrücke und Wendungen, durch welche sich die Quichua-Sprache charakterisirt, auch nur dürftig und unvollkommen wiederzugeben, sie läßt uns immerhin von der Pflege der Poesie unter den alten Peruanern eine hohe Meinung gewinnen.

Das Drama „Ollantay" beginnt mit einem Gespräche zwischen Ollantay und seinem Diener Piqui Chaqui (Schnellfuß) in einer Straße von Cuzco. Ollantay, in goldener Tunika, mit der Kriegskeule in der Hand, beginnt:

Ollantay.

Piqui Chaqui, sahst Du die Prinzessin?
Sahst Du im Palast den Freudenstern?

Piqui Chaqui.

Das verbietet unser Sonnengott.
Eine Incatochter anzuschauen —
Weißt Du nicht? ist wider das Gesetz.

Ollantay.
Meine Liebe für die zarte Taube,
Weißt Du nicht? kann niemand von mir nehmen.
Welche Straße wirst Du geh'n, mein Herz,
Wirst Du geh'n im Suchen nach der Palla? (Prinzessin)

Piqui Chaqui.
Deinen Sinn verwirrt ein böser Geist.
Und Du gehst in Deinen Reden irre.
Gibt es doch noch viele junge Mädchen,
Die Dich lieben würden, eh' Du alterst?
Wenn der Inca Deine Liebe wüßte,
Würd' er Dich in kleine Stücke hacken.

— — — — — — — —

Ollantay.
Gehe denn, verlaß' mich Piqui Chaqui!
Geh' und halte Deine Reigentänze
Mit der Berge leichtgeschürzten Mädchen!
Aber ich — trotz allen Feinden,
Trotz Verräthern nah' und fern, —
Aber ich will sie umarmen,
Meine Cusi, meinen Stern.

Piqui Chaqui.
Wenn der Böse neben Dich sich stellte?

Ollantay.
Würd' ich ihn mit Füßen von mir stoßen.

Piqui Chaqui.
Hast Du jemals seine Nasenspitze
Nur geseh'n? Und wolltest mit ihm reden?

Ollantay.
Laß' die Thorheit Piqui, wenn ich rede.
Lieber bring' mir diese schöne Blume
Vor das Antlitz meiner süßen Coyllur,
Daß im Selbstgespräch sie meiner denke.

— — — — — — — —
— — — — — — — —

Geh' zu meinem Stern mit dieser Blume
Zu dem lieblichsten von allen Sternen,
Den an Schönheit Yuli nicht erreicht,
Dem der Himmelssterne keiner gleicht.

Piqui Chaqui.
Wenn man nur bestechen könnte
Eine Greisin oder Greis.
Wachen will ich und der Palla
Bringen Deiner Liebe Preis.
Ja, ich will Dein Bote sein,
Bin ich auch nur arm und klein.

Hier wird das Gespräch abgebrochen, indem Huillac Umu, der Hohepriester der Sonne eintritt. Er erscheint im schwarzen Mantel, mit einem Opfermesser in der Hand und hält folgenden Monolog:

Huillac Umu.
Heil'ger Sonnengott, ich sehe
Abwärts Dich am Himmel gleiten;
Sehe Dich gerüstet, tausend
Opferlamas zu bereiten.
Fließen soll ihr Blut zu Deinem Ruhme!
Blühen soll für Dich des Feldes Blume!
Sonnengott voll Herrlichkeit,
Preis sei Dir geweiht.

Ollantay.
Ich will mit diesem Träumer sprechen.
Huillac Umu! mächt'ger Inca-Prinz!
Alles Volk ist Deiner Größe voll;
O vernimm auch meiner Ehrfurcht Zoll.

Huillac Umu.
Held Ollantay! Deine Rede weckt mich
Aus des Strahlengottes tiefem Anschau'n.

Ollantay eröffnet nun dem Hohenpriester seine innige Liebe zur Prinzessin und weist alle guten Rathschläge, die ihm dieser gibt, mit Entschiedenheit zurück. Er entschließt sich, bei dem nächsten großen Hoffeste den stolzen Pachacutec um die Hand der Prinzessin zu bitten, und thut es in den beweglichsten Ausdrücken. Aber der finstere Monarch bleibt unbeugsam, macht dem jungen General über seine Anmaßung heftige Vorwürfe und läßt ihn, mit dem Hofe vorüberschreitend, auf das schmerzlichste verletzt und gedemüthigt stehen. Auch die unglückliche Cusi Coyllur empfängt harte Worte und wird in das Kloster der Sonnenjungfrauen in Gewahrsam gebracht. Dort pflegt sie ihre in Zärtlichkeit sich gleich bleibende Mutter Coya Anavarqui, sucht aber vergeblich sie zu trösten. Die Prinzessin bricht in rührende Klagen aus.

Ollantay, der einsam zurückgeblieben war, ruft aus: „Ach Prinzessin! ach Cusi Coyllur, meine Taube! Du bist mir für immer verloren!“ Dann steigen trotzige und feindselige Gesinnungen und der Gedanke der Empörung in seiner Brust auf, und es folgt der Monolog:

Ollantay.
Cuzco, Cuzco, Stadt der Paläste!
Jetzt und bis an's End' der Tage
Bist du mir mit Feinden gefüllt!
Deinen Busen will ich zerreißen;
Will den Geiern geben dein Herz!
O, mein Feind! O, Inca, mein Feind!
Tausend Helden will ich entflammen,
Mustern will ich meine Soldaten
Und die Pfeile geb' ich hinaus!
Sieh'! am Sacsahuaman sammelt
Sich wie eine Wolke mein Heer!
Eine Flamme lassen sie steigen,
Schlafen soll'st du im Blute dort.
Meinem Fuße soll'st du dich neigen,
Inca, wenn gefallen dein Hort.
Wenn ich meinen Tiefen entstiegen,
Wird vor mir dein Nacken sich biegen,
Und unmöglich werden das Wort:

„Meine Tochter kann nimmer dein,
Kann nicht deine Gemahlin sein!"
O! wie paßte zu flehenden Armen
Solch' ein Wort, und zur Bitt' um Erbarmen?

Ollantay begibt sich zu seinem Heere in Anti-Suyu, schildert die ihm widerfahrene Zurücksetzung mit kräftigen und beredten Worten und wird, nachdem er die Soldaten gewonnen, vom General Urco-Huarancca zum Kaiser ausgerufen.

Während in Anti-Suyu, der östlichen Provinz des Reiches, der Aufruhr ausbricht, ereilt die Prinzessin ein trauriges Geschick. Wenige Monate nach Beginn ihrer Gefangenschaft schenkte sie einem Kinde Ollantay's, das den Namen Yma Sumac erhält, das Leben.

Der Zorn des alten Inca kennt keine Grenzen. Die Prinzessin wird in einen unterirdischen Kerker des Sonnenjungfrauen-Klosters geworfen, und alle Bitten ihrer Mutter Anavarqui um eine Milderung der Strafe sind vergebens.

Ollantay rückt mit dem aufrührerischen Heere bis in das Thal von Vilcamayu vor und sendet von Urambaba aus drohende Botschaft an seinen Kaiser. Dieselbe bleibt ohne Erfolg und Ollantay macht darauf, um seinem Unternehmen eine feste Basis zu geben, an einem passenden Punkte Halt. Hier war es, wo er die Riesenbaue begann, die noch späte Jahrhunderte in Erstaunen setzen und die stets unter dem Namen Ollantay-Tambo bekannt waren.

Zehn Jahre brachte er damit zu, während er gleichzeitig ein großes Heer von Anti- und Tampa-Indianern ansammelte. Der alte Inca Pachacutec machte wenig Anstrengungen, den Aufstand zu unterdrücken, denn er bedurfte, nach einer mehr als fünfzigjährigen glorreichen Regierung, der Ruhe. Sein Sohn Yupanqui war mit der Blüte der Inca-Krieger Hunderte von Meilen entfernt, und erweiterte die Grenzen des Reiches bis zur Meeresküste. Endlich starb Pachacutec, nachdem er sechzig Jahre (1340 bis 1400) regiert hatte und Inca Yupanqui kehrte siegreich nach Cuzko zurück, wo er mit großem Pomp gekrönt wurde. Das Scepter befand sich nun in der Hand eines der größten Kriegshelden unter den Sonnenkindern, und der jugendliche Monarch bot seine Veteranen auf, um den Uebermuth eines Empörers zu züchtigen, der es gewagt hatte, zehn Jahre lang innerhalb eines dreitägigen Marsches von der Hauptstadt die Fahne des Aufstandes zu entfalten.

Ollantay wird durch den Verrath des Rumi-navi (das steinerne Auge), des Oberbefehlshabers in Collasuyu, der sich für ein Opfer der Grausamkeit des Inca ausgab, überrascht und als Gefangener im Triumphe nach Cuzco geführt.

Die unglückliche Prinzessin Cusi-Coyllur hatte inzwischen die langen zehn Jahre in ihrem unterirdischen Kerker vertrauert. Ihr liebliches Töchterchen Yma-Sumac war in demselben Kloster erzogen worden, ohne daß sie von ihrer Mutter etwas wußte. Eine Klosterjungfrau, Pittu Salla, war zugleich die Kerkermeisterin der Mutter und die Erzieherin der Tochter. Eines Tages war die kleine Yma-Sumac der Pittu Salla nachgegangen, als diese ihrer gefangenen Mutter einen Becher Wasser und ein Gefäß mit Speise überbrachte. Die Kerkerthüre öffnete sich und durch einen Zug der Natur erkennen sich Mutter und Tochter und stürzen einander in die Arme.

Der Inca hatte die Edlen des Hofes im Audienzsaale des Palastes um sich versammelt und ist eben im Begriffe, einen Akt der Milde zu üben, indem er dem Häuptling Ollantay unter einigen leicht zu erfüllenden Bedingungen Gnade angedeihen läßt, als die kleine Ima Sumac in den Saal stürzt, und den Inca in den rührendsten Ausdrücken anfleht, ihre Mutter, seine lange verlorene Schwester, der Freiheit zurückzugeben. Es geschieht.

Weder der Inca, noch Ollantay sind anfangs im Stande, in dieser verkommenen, abgehärmten Gestalt die reizende Cusi Coyllur, den Freudenstern, das lieblichste Mädchen am Inca-Hofe wieder zu erkennen. Die erste Begegnung der Liebenden, die Erkennungsscene, das rührende Aussprechen ihrer Liebe und die edelmüthige Weise, in der der hochherzige Inca Gnade walten läßt, sind mit echt dichterischem Geiste behandelt. Zum Schluße spricht Inca Yupanqui:

Nun erfreut sie wieder die Sonne,
Und das Leben begrüßt sie warm;
Deine Liebe hält er im Arm,
Und sie ruhen in Glück und Wonne.

So C. R. Markham in seinem Werke über Peru, dessen Bearbeitung obigem Auszuge zu Grunde liegt.

Man ersieht aus dem Mitgetheilten, daß die Peruaner zur Zeit der Incas sich neben dem Bau von großartigen Tempeln und Palästen auch auf den Bau des Dramas verstanden.

Musikalische Literatur.

Requiem, für Chor und Orchester komponirt von Robert Schumann. op. 148, Nr. 11 der nachgelassenen Werke. — Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
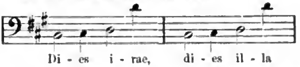
v. Br. — Die Firma Rieter-Biedermann fährt in der Herausgabe der nachgelassenen Werke des obgenannten Meisters fort. Ihre neueste Edition ist vielleicht unter allen bisherigen die werthvollste, denn dieses Requiem darf durchaus als ein schönes Produkt begrüßt und der musikalischen Welt empfohlen werden; es zeichnet sich durch einen unvergleichbar reicheren Gehalt, als die früher erschienene, sehr schwach gerathene Messe aus. Es kann nicht überraschen, daß auch dieses Requiem die ganze Weichheit des Schumann'schen Styles athmet, denn Schumann war eine zu ausgeprägte, wie man zu sagen pflegt, „subjektive" Natur, als daß er sich, zumal in einer lyrisch-religiösen Komposition hätte verläugnen und etwa im altitalienischen Kirchenstyle schreiben sollen. Hätte man ihm die Erfüllung einer derartigen Forderung zur Pflicht gemacht, er würde sicherlich die schon ergriffene Feder wieder niedergelegt und sein Requiem lieber unkomponirt oder doch ungeschrieben gelassen haben, denn daß es aus einem innersten, nicht bloß künstlerischen, sondern auch metaphysischen, also subjektiven Bedürfniß heraus komponirt ist, fühlt man sehr deutlich. Bei aller Weichheit aber leidet diese Komposition doch keineswegs an jener Verschwommenheit, welche man den Spätlingsproduktionen des Meisters häufig mit Recht vorwarf, vielmehr zeichnen sich alle Theile, sowohl im Ganzen, als auch in den einzelnen Themen, durch sehr prägnante Gestaltung aus, ja an einigen Stellen, wie im „Dies irae" und im „Confutatis" kann man vielleicht wirklich in dem Streben nach charakteristischem Ausdruck die Grenzen ein wenig überschritten finden, welche dieser Kompositionsgattung, was deren Styl und Haltung betrifft, angenommener Maßen gezogen sind.

Schumann hat den Text in neun Abschnitte gegliedert: 1. Requiem. 2. Te decet hymnus. 3. Dies irae. 4. Liber scriptus. 5. Qui Mariam absolvisti. 6. Domine Jesu Christe. 7. Hostias. 8. Sanctus. 9. Benedictus und Agnus.

Gleich der erste Satz, das „Requiem aeternam dona eis" ist von sehr schönem, mildem Ausdruck, welcher durch die weiche Tonart Des-dur (wenn man uns dies zugestehen will) noch gehoben wird.

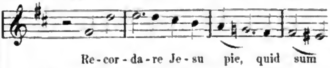
Sehr energisch ist dagegen das daraufsolgende „Te decet hymnus" ausgeführt, der umfangreichste Satz, da er für sich allein 22 Seiten der im Ganzen 116 Seiten umfassenden Partitur füllt. Er ist durchaus fugirt gehalten. Ausnehmend schön erscheint die Verbindung des Kyrie eleison mit dem Motive des „Te decet hymnus", welche beide Motive der Komponist gegen den Schluß hin in einer Doppelfuge durchführt.

An dem Motive des Dies irae:
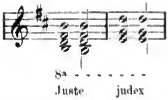


werden Manche, wie schon bemerkt, vielleicht Anstoß nehmen. Daß es charakteristisch erfunden sei, wird man nicht läugnen, und mit großer Kraft ist es auch durchgeführt, wie gleich die kanonische Fügung der Stimmen in den ersten vier Takten, indem sie mit dem Dies irae in sanfter Klage dem drohenden Baß folgen, als eine sehr schöne hervorgehoben zu werden verdient. Das obige Motiv zieht im Fugato durch alle vier Stimmen und wird auch zum „Tuba mirum spargens sonum" benützt.

Sehr eigenthümlich und kräftig finden wir das „liber scriptus" gedacht; nicht minder das von alternirenden Solostimmen vorgetragene, episodenartig behandelte „Quid sum miser". In dem „Recordare Jesu pie" läßt sich ein Sopran-Solo vernehmen, und zwar mit einer Melodie oder vielmehr richtiger gesagt einer melodischen Phrase von außerordentlicher Innigkeit:
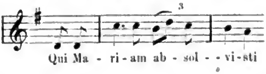


Und sehr kühn setzt das „Juste judex" folgendermaßen ein:



Uns beleidigt die Stelle nicht.

Von weichem, schmeichlerischem Reiz ist das für Alt-Solo komponirte „Qui Mariam absolvisti" umflossen, dessen echt Schumann'sches und reichlich von echt Schumann'schen Synkopen begleitetes Motiv noch zu zitiren wir uns nicht versagen mögen:



In dem in kräftigem Fugato ausgearbeiteten „Domine Jesu Christe“ bemerken wir nur als ein Kuriosum die Stelle, wo Schumann die Erscheinung des Erzengel Michaels (sed signifer sanctus Michael) durch eine Hörnerfanfare ankündigt! In dem darauf folgenden „Hostias“ wird der Gesang leider abermals fast unausgesetzt in den nervös aufgeregten Synkopen-Rhythmen begleitet.

Schön ist das Sanctus aufgefaßt und das „pleni sunt coeli et terra gloria tua“ voll schwungreicher Energie. In den vorhergegangenen Abschnitten hatte Schumann, von Des-dur ausgehend, nach A-dur, Fis-moll, D-dur, G-dur, H-moll und H-dur, Gis-moll (As-moll), endlich im Sanctus nach dem feierlichen As-dur modulirt und kehrt nun im Benedictus und Agnus nach Des-dur zurück, in welcher Tonart die letzten Klänge des Werkes verschweben, und wobei wir noch hervorheben dürfen, daß gerade dieser Schluß, vom „lux perpetua luceat eis“ an, in seiner geisterhaften Zartheit in außerordentlicher Schönheit leuchtet.

Die Komposition im Ganzen betreffend wäre etwa noch zu bemerken, daß dieselbe mit großer Diskretion instrumentirt ist. Das Instrumentale bildet durchaus nur den zarten Untergrund, auf welchem sich der Vokalsatz erhebt. Man will bei uns in Wien im Laufe dieses Winters das hiemit angezeigte Werk in einem Konzert der Singakademie zur Aufführung bringen, wo dann den Musikfreunden Gelegenheit geboten ist, sich an den Schönheiten desselben zu erfreuen und zu erbauen.

Dresdener Theater- und Musikzustände.

Allgemeines über das Repertoir der k. Bühne. — Die Auswahl der Stücke und ihre Besetzung. — Bevorzugung der Posse und des Ballets. — Opern und Schauspielvorstellungen. — Die Konzertsaison und ihre Ergebnisse. — Kirchenmusik.

N. Obgleich in Dresden wegen des außerordentlich großen Fremdenverkehres während der Sommermonate, auch zu dieser Zeit, wo viele Bühnen entweder ganz oder doch theilweise feiern, das Hoftheater eine umfängliche Thätigkeit entwickeln muß, so erscheint doch der Eintritt der mit dem 1. Oktober beginnenden Wintersaison als eine Epoche. Die Zahl der Fremden hat sich gemindert und die Bewohner Dresdens kehren von ihren Villegiaturen zurück, stellen ihre Landpartien ein und wenden sich wieder dem Theaterbesuche zu. Nun gilt es, das Repertoir neu zu beleben und in jeder Beziehung den zu gleicher Zeit massenhaft auftauchenden Konzerten eine wirksame Konkurrenz zu bieten.

Die Generaldirektion gibt sich der Lösung dieser Aufgabe unverkennbar mit dem besten Willen und dem ernstesten Bestreben, jeder berechtigten Richtung gerecht zu werden, hin: neue und neueinstudirte Werke gehen fast wöchentlich in Scene. Dennoch scheint es uns, als habe sie den pädagogischen Theil der Aufgabe der Oberleitung eines bedeutenden Theaters, den Schiller in seiner trefflichen Vorrede zur „Braut von Messina“ so schön charakterisirt, noch nicht im vollen Umfange erfaßt. Es werden namentlich die bedeutendsten Werke der dramatischen Kunst nicht immer so zur Aufführung gebracht, wie man es erwarten könnte, und sodann wird nicht mit Konsequenz darauf hingearbeitet, den Sinn des Publikums für das wahrhaft Schöne und Bedeutende zu wecken und weiter auszubilden. In ersterer Beziehung sind Lücken im Personal zu beklagen: namentlich stellt es sich immer mehr und mehr heraus, welch' großer Fehler es war, die Janauscheck nicht der Bühne zu erhalten. Ihr folgte Dawison, natürlich ohne einen Ersatz, und in der Oper fehlt eine Primadonna, an Stelle der leider nur zu oft durch Krankheit in ihrer Thätigkeit gestörten Bürde-Ney, und ein lyrischer Tenor.

Was aber die Weckung und Förderung des Sinnes für das Bessere beim Publikum, die Ausbildung des Geschmacks anlangt, so wird das, was man durch Aufführung der besten Erzeugnisse der dramatischen Dichtkunst der Vergangenheit und Gegenwart, woran es, was wir gern erkennen, die Direktion nicht fehlen läßt, dafür thut, durch verschiedenes Andere paralysirt.

Hier müssen wir in erster Linie die Bevorzugung der Posse hervorheben, nicht bloß, daß man das Räder'sche Machwerk „Flick und Flock“ in glänzender Ausstattung unaufhörlich abspielt, ja sogar ein nicht viel besseres, „Aladin“, neueinstudirt hat, man zeigt auch in der Auswahl anderer Werke der heitern Muse entschiedene Vorliebe für das Possenhafte und niedrig Komische; so werden z. B. Farcen wie „Das Schwert des Damokles“ und „Monsieur Herkules“, die man nach drei- bis viermaliger Aufführung als abgethan zurücklegen sollte, fort und fort gegeben, und immer und immer wieder tauchen Produkte ähnlicher Art auf. Das eigentliche bessere Lustspiel wird zu Gunsten der Posse vernachlässigt.

Hierzu kommt noch, daß dem Publikum die kleine Posse so recht mundgerecht gemacht wird durch die Ein-

richtung, wenigstens einmal in der Woche an einem Abende vier einaktige Stücke, meist Schwänke und Possen, zu geben. Hiermit kommt man der Neigung des Publikums, im Theater so wenig wie möglich aufmerksam zu sein, so recht entgegen. Füllt ein Lustspiel den Abend ganz oder auch nur zum großen Theil, so muß der Zuhörer dem Gange der Handlung wenigstens durch mehrere Akte folgen und sein Gedächtniß über den Zwischenakt hinaus dehnen: das wird ihm hier recht hübsch erspart,— wenn der Vorhang fällt, ist das Bild abgeschlossen.

Nicht geringerer Begünstigung, als die Posse hat sich, was zum mindesten ebenso destruirend wirkt, das Ballet zu erfreuen, während wir früher zwei Solotänzerinnen hatten, was hier, wo in der Hauptsache das Ballet nur zum Schmuck der Oper da ist, vollkommen genügt, sind deren jetzt fünf engagirt; fragen wir wozu, so kommen wir immer wieder auf „Flick und Flock“, und doch müssen wir froh sein, wenn man nicht gar das selbständige Ballet mit seiner künstlerisch demoralisirenden Wirkung einführt, oder vielmehr, da es in sporadischen Fällen schon da ist, weiter verbreitet, was um so tiefer zu beklagen wäre, weil unsere Balletleistungen von der ästhetischen Bedeutung der Tanzkunst keine Spur, ja nicht einmal feineren Geschmack und am allerwenigsten musikalisches Verständniß des Balletmeisters zeigen. Die ungünstigen Folgen dieser Einrichtungen treten schon hervor; denn größere dramatische Werke werden, wenn sie nicht dadurch, daß der Liebling des Dresdener Publikums, Emil Devrient, bei deren Aufführung betheiligt ist, eine spezielle Anziehungskraft bekommen, mehr als spärlich besucht, und schon hört man in vielen Kreisen des Publikums die Ansicht verfechten; es sei doch vorzuziehen, wenn das Theater für eine leichte Unterhaltung, d. h. für eine solche, welche gar keine Aufmerksamkeit erfordert, sorge.

Außer den genannten wirkt noch ein Moment demoralisirend auf das so leicht umzustimmende Publikum ein, nämlich die Wahrnehmung, daß man vor dem eigentlichen großen Kunstwerke nicht den wahren und gebührenden Respekt an den Tag legt. Es zeigt sich dies in Verschiedenem, so ist z. B. mit Ausnahme des „Idomeneus“, keine einzige Oper von Mozart so gut besetzt, als es bei den vorhandenen Kräften möglich wäre, so läßt man Gluck's „Iphigenia in Aulis“ mit der Wagner'schen Verballhornung aufführen und seine übrigen Opern fast ganz verschwinden.

Davon, den Sinn an solchen Meisterwerken dadurch zu heben, daß man sie so gut besetzt, als es die vorhandenen Kräfte gestatten, daß man sie bezüglich der Ausstattung „Flick und Flock“ wenigstens gleichstellt, daß man sie dem Publikum durch öftere Aufführungen und zu Zeiten, wo man das Theater gern zu besuchen pflegt, näher bringt, ist nicht viel zu bemerken. „Cosi fan tutte“ z. B., das man neueinstudiren ließ, hat man unzureichend besetzt und an Abenden aufgeführt, wo das Theater leer bleiben mußte. Da nun für öftere Wiederholungen hauptsächlich der pekuniäre Erfolg als maßgebend erachtet wird, so steht zu erwarten, daß diese Oper bald wieder mit dem schon oft verhängnißvoll gewesenem Motiv: „Sie macht nichts“ zurückgelegt werden wird. Das leicht zu lenkende Publikum bemerkt gar bald die Gleichgiltigkeit der Direktion, wird selbst gleichgiltig und kann nur noch durch Ausstattungsoper und Posse gezogen werden.

Von Novitäten im Schauspiel haben wir, da man sich im Uebrigen nur mit Einstudiren einaktiger Lustspiele, Schwänke 2c. beschäftigte, seit dem Beginn der Saison nur Mosenthal's „Pietra“ und Weilen's „Edda“ gehabt; beide Dramen wurden trefflich aufgeführt, jedoch beide nach einmaliger Wiederholung wegen Mangel an Betheiligung seitens des Publikums zurückgelegt. Außerdem ist eine Aufführung der Sophokles'schen Trilogie „König Oedipus“, „Oedipus auf Kolonos“ und „Antigone“ mit den von Franz Lachner und Mendelssohn dazu geschriebenen Musiken, an drei aufeinanderfolgenden Abenden, als ein bedeutendes und dankenswerthes Unternehmen zu bezeichnen. Wenn gleich von den Mitwirkenden nur Fr. Bayer durch ihre antik-klassische, plastisch-schöne Darstellung und ihre meisterhafte Behandlung des Verses, allen Anforderungen entsprach und die Uebrigen, vielleicht mit Ausnahme des Frl. Langenhaun (Ismene) und des Hrn. Koberstein (Diener im „König Oedipus“), mehr oder weniger zu wünschen übrig ließen, so machte doch die Gewalt der Dichtung, die bei dem redlichen Streben aller Mitwirkenden, von denen wir noch Hrn. Jaffé als Oedipus, namhaft machen, ihr Bestes zu geben, in immerhin bemerkenswerther Weise zur Geltung kam, einen tiefen Eindruck auf das Publikum; — aber dieses Publikum war eben klein, kleiner, als es im gleichem Falle vielleicht noch vor einigen Jahren gewesen wäre. Im „König Oedipus“ trat übrigens der schon oben beklagte Verlust der Janauscheck recht empfindlich hervor. Denn durch die Besetzung mit Frl. Berg, die übrigens im Lustspiel und bürgerlichen Schauspiel ein mit Recht hochgeschätztes Mitglied der Bühne ist, ging die Gestalt der Jokaste ganz verloren.

In der Oper haben wir eine Novität nicht gehabt, dagegen wurden neueinstudirt: „Jessonda", welche nach zweimaliger Aufführung wieder zurückgelegt worden, „Cosi fan tutte", über welche diese Blätter berichtet haben und „die weiße Dame". Die Aufführung der letzteren Oper war eine sehr vorzügliche. Hr. Schnorr v. Carolsfeld gab zum ersten Male den George Brown und entwickelte in Gesang und Spiel die vollste Eleganz und Anmuth und den ganzen poetischen Reiz, welchen die Rolle erfordert. Auf gleicher Stufe stand Fr. Jauner-Krall als Jenny und in der Partie des Gaveston zeigte Hr. Scarrin die erfreulichsten Fortschritte in der Behandlung seiner schönen Stimm-Mittel und in charakteristischer Darstellung. Die kleinen Rollen der Margarethe, des Dikson und des Richters hatten in Fr. Krebs-Michalesi und den HH. Rudolph und Weiß tüchtige Vertreter gefunden, wogegen wenigstens in der ersten Aufführung Frl. Hänisch als Anna nicht genügte.

Die Konzertsaison ward mit einem Pianofortekonzert des Frl. Mary Krebs, der dreizehnjährigen talentvollen Tochter unseres Hofkapellmeisters eröffnet, ihm folgten drei Patti-Konzerte mit den oft besprochenen Programmen und zwei Konzerte des Pianisten Tausig. Von ungleich mehr Interresse sind drei größere Konzertunternehmungen: die Symphonie-Konzerte der k. Kapelle, die Lauterbach'schen Soiréen für Kammermusik und der Künstlerverein.

Die k. Kapelle gibt in jedem Winterhalbjahre unter der Leitung ihrer Kapellmeister Krebs und Rietz sechs Konzerte, deren jedes in der Regel zwei Ouvertüren und zwei Symphonien bringt. Bei der bekannten Vorzüglichkeit des Orchesters und dem regen Eifer, mit welchem sich die Dirigenten, sowie sämmtliche Mitwirkende den Konzerten hingeben, hört man die gewählten Kompositionen in der That in vollendeter Weise vortragen. Leider fehlt es uns in Dresden an einem größeren Konzertsaale, der jetzige im Hôtel de Saxe ist entschieden zu klein, was nicht bloß äußere Unbequemlichkeiten für das Publikum mit sich bringt, sondern sogar die Wirkung der Musik beeinträchtigt, namentlich insofern als die Trompeten und Posaunen in der Regel viel zu sehr hervortreten. Bei Aufstellung der Programme legt man den Schwerpunkt auf Werke der klassischen Zeit, Beethoven, Haydn, Mozart. Den seltener erscheinenden Sebastian und Philipp. Em. Bach, Händel, Cherubini schließen sich einige Neuere, wie Spohr, Mendelssohn, Schumann, Gade an, und vereinzelt erscheint auch Berlioz, Volkmann, Liszt. Das Publikum neigt sich mehr zu den älteren Meistern hin.

Von großer Bedeutung sind die Soiréen für Kammermusik, welche Hr. Konzertmeister Lauterbach im Vereine mit drei hervorragenden Mitgliedern der k. Kapelle, den HH. Hüllweck (Violine), Göring (Viola) und Grützmacher (Violoncello) seit einigen Jahren im Winter veranstaltet. An sechs Abenden werden je drei Quartette, statt eines auch mitunter ein Trio oder Quartett für Streichinstrumente vorgetragen, von denen gewöhnlich zwei von einem unserer drei großen Meister der Kammermusik, das dritte von einem Späteren, Neueren oder Neuesten ist. Das Violinspiel des Hrn. Lauterbach zeichnet sich durch vollen und sehr schönen Ton, brillante Technik und klaren, einfachen und künstlerisch verständigen Vortrag aus. Eine Folge des letzteren ist es auch, daß er bei den Quartettvorträgen nicht in den zu häufig vorkommenden Fehler verfällt, durch übermäßiges Vordrängen der ersten Violinpartie die Natur der Quartettmusik zu verleugnen. Die Vorträge haben ein Ensemble, eine Gleichmäßigkeit, wie man sie selten finden wird, was auch von dem Publikum, welches den Quartettsoiréen die lebhafteste Theilnahme schenkt, in erfreulicher Weise anerkannt wird.

Der Tonkünstlerverein ist eine Gesellschaft von Musikern, — die meisten Mitglieder der k. Kapelle sind betheiligt, — welche in allwöchentlich im Winter stattfindenden sogenannten Uebungsabenden und in vier (früher sechs) öffentlichen Produktionsabenden, Werke der Kammer- und kleineren Konzertmusik unter Ausschluß alles Virtuosenthums zur Aufführung bringt. Den Glanzpunkt bilden die Vorträge von Ensemble-Kompositionen für Blasinstrumente, z. B. die Serenaden von Mozart, größere Ensembles für Streich- und Blasinstrumente mit einem oder mehreren konzertirenden Instrumenten, z. B. Konzerte von Seb. Bach, Händel, Zelenka rc. Um die Auswahl der vorgetragenen Kompositionen zu charakterisiren, theile ich aus dem Berichte des Vorstandes über die Thätigkeit des Vereines in dem soeben beschlossenen ersten Dezennium seines Bestehens mit, daß von 591 zur Aufführung gebrachten Instrumentalwerken auf Beethoven 61, Mozart 41, Seb. Bach 26, Schumann 25, Joseph Haydn 23, Franz Schubert 16, Mendelssohn 13 und Händel 10, kommen, wogegen sich die übrigen auf 109 verschiedene Komponisten älterer und neuerer Zeit vertheilen.

Ueber den Zustand der Kirchenmusik, welche durch den neuen Generaldirektor der k. Kapelle und des Hof-

theaters, Hrn. v. Könneritz dadurch eine wesentliche Verbesserung erfahren hat, daß er es ermöglicht hat, daß wenigstens an den hohen Festtagen die Sopran- und Altsoli von Damen gesungen werden, behalte ich mir, da die Pflege dieses Zweiges der Musik, weil sie öffentlich ist, ganz besonders von allgemeinem kulturhistorischen Interesse ist, eingehendere Mittheilungen vor.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

5. — 11. Januar: „Die unglückliche Ehe durch Delikatesse". — „Egmont". — „Michel Perrin" und „Die Mördergrube". — „Ein Glas Wasser". — „Der Ring". — „Edda". — Ein Mal, wegen Ablebens der Großherzogin von Toscana, geschlossen.

Die zwei alten Schröder'schen Lustspiele, deren Stoff bekanntlich theilweise dem Englischen entnommen ist, haben bei ihrer Wiederaufnahme nicht allein durch Fichtner's Mitwirkung fast unmittelbar vor seinem definitiven Abgang, sondern auch durch sich selbst ein gewisses Maß von Anziehungskraft und Interesse ausgeübt. Als bezeichnende Sittenschilderungen und in Bezug auf theatralische Mache scheint uns ihr Werth ganz unbestreitbar. Wenige Stücke, selbst aus einer späteren, uns näheren Periode dürfen sich eines so frischen, schlagfertigen Dialogs, einer so lebendig fortschreitenden Handlung, einer so faßbaren und doch feinen Charakterzeichnung rühmen. Auch können wir durchaus nicht finden, daß die Schilderung der sozialen Verhältnisse einen übertriebenen Anstrich habe oder innerlich unwahr erscheine. Was man aus Memoiren und sonstigen Schriften von den Gewohnheiten der Rokokozeit weiß, berechtigt vollauf zu der Annahme, daß Schröder in der Art, wie er die Behandlung der Liebesintriguen und des gesellschaftlichen Tones in den Salons und auf der Straße, gegen Frauen „von Stand" und gegen ein für leichtfertig gehaltenes Mädchen schildert, durchaus nicht übertreibt. Die beiden groben Unwahrscheinlichkeitsfehler der Handlung — im „Ring", daß Selling und seine Frau einander gar nicht erkennen, in der „Ehe", daß Klingsberg seine Frau gar so leicht verläßt und ihren Tod gar so leicht für sicher nimmt, — sind wir geneigt, eher dem englischen Verfasser als seinem Bearbeiter anzurechnen. Letzterem gebührt dagegen das kulturhistorische Verdienst, im Klingsberg einen Wiener-Kavalier-Typus hingestellt zu haben, in dessen halb leichtfertigem, halb gutmüthigem Egoismus ganze Generationen sich spiegeln und, wenn sie aufrichtig sein wollen, sich erkennen müssen.

Hr. Fichtner hat sich bei der diesmaligen Wiederaufnahme in der Darstellung des Klingsberg mehr als bei einer früheren Gelegenheit von der älteren Tradition und dem Muster seines unmittelbaren Vorgängers entfernt. Korn gab den Klingsberg in seiner ruhigen Weise, feiner in den Manieren, beredter im Mienenspiel, mit mehr Humor, ein wenig Ironie und ziemlich deutlicher Lüsternheit. Fichtner gibt ihn, auch nach seiner Art, frank und frei, gutmüthiger, raschlebiger, heißblütiger, liebenswürdiger, — jünger möchte man sagen, wenn nicht gerade das Kostüm der Zeit, welches diesmal gewählt wurde, ihn älter aussehen ließe.

Daß man die beiden Lustspiele nicht mehr im modernen Frack spielt, sondern eben im Kostüm der Zeit, ist an und für sich unbedingt zu loben, da es wesentlich dazu beiträgt, uns in die richtige Stimmung zu versetzen, und das minder Glaubliche glaubwürdig, die heiklichen Stellen, als angeblich der Vergangenheit angehörend, annehmbar zu machen.

In der Besetzung hätten die Rollen des jungen Holm und des Birk aus naheliegenden Wahrscheinlichkeits-Rücksichten nicht einem Schauspieler gegeben werden sollen. Hr. Franz Kierschner bemühte sich übrigens, beide möglichst auseinanderzuhalten, und charakterisirte namentlich den Birk ganz vortrefflich. Dagegen hätte die Soubrettenrolle (Marianne) in beiden Theilen von derselben Schauspielerin gespielt werden sollen, nicht zuerst von Frl. Kratz, dann von Frl. Hilke.

Die übrige Besetzung war eine zweckmäßige, die HH. La Roche (Holm sen.) und Wagner (Selling) beide ganz an ihrem Platz, Fr. Koberwein eine sehr passende Darstellerin von Henriettens Mutter, Henriette selbst durch Frl. Bognar mit vielem Verständniß gespielt, welches sich im „Ring" in einzelnen selbständigen Nüancen, in der „Ehe" durch die lebendige Auffassung der Schlußscene, wo nur die Stimme nicht genug verstellt war, kundgab. Fr. Gabillon (Schönhelm) hätte im ersten Theil etwas lebendiger sein können, im zweiten war ihre Passivität am Platze. Hier war es wieder Frl. Baudius, welche die Baronin Holm zwar recht liebenswürdig und wirksam, aber etwas zu chargirt spielte. — Der „Ring" und die „Unglückliche Ehe" wurden auch in der laufenden Woche unter gleichem Zuspruch wiederholt.

In der oft gespielten „Mördergrube" ist eine Besetzungs-Aenderung zu verzeichnen: Hr. Arnsburg gibt jetzt den Pantalon und Hr. Schöne den Lelio.

„Edda" erhält sich unter gleicher Theilnahme auf dem Repertoir.

In „Egmont" sahen wir Hrn. Lewinsky zum ersten Mal als Oranien. Die Erinnerung an Anschütz' vollendete Durchführung dieser Rolle ist noch so lebhaft, daß wir nicht vermögen, ganz unbefangen über seinen Nachfolger zu urtheilen; einige Betonungen fielen uns unangenehm auf, doch mögen diese zum Theil im Organ des Künstlers ihren Ursprung haben: im Ganzen war jedoch die Leistung immerhin eine anerkennenswerthe.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Erstes Konzert des zweiten Cyklus, am 8. Januar.

k. — Das Programm dieses Konzertes war sehr glücklich zusammengesetzt. Eine Folge von vier Orchesterstücken wirkt leicht ermüdend, diesmal aber war jedes der vier so von den andern verschieden und dabei an sich interessant, daß das Gefühl der Monotonie nicht empfunden wurde.

Die hervorragendste Nummer war das Bach'sche Violin-Konzert in A-moll, ein Werk voll Saft und Kraft, dessen eigenthümlicher zweiter Satz etwas besonders Fesselndes an sich hat. Es wurde von Hrn. Hellmesberger meisterhaft vorgetragen: bei der strengsten Festhaltung von Rhythmus und Tempo, doch mit feiner Nüancirung und mit Wärme. Die eingelegte Kadenz betreffend, müssen wir vorausschicken, daß wir im Prinzip immer und überall die fremde, willkürliche Einlage eines derartigen Konzert-Solo's in das Werk eines Anderen als etwas Unkünstlerisches, weil die Gesammtwirkung des Musikstückes Vernichtendes, betrachten, und daß es gerade für Künstler wie Hellmesberger, Joachim, Laub, würdiger wäre, diesen Unfug nicht auch mitzumachen. Die diesmalige Hellmesberger'sche Kadenz schloß sich übrigens dem Style des Musikstückes möglichst an, und waren die Themen der drei Säte darin in äußerst geschickter Weise verwebt.

Berlioz' bekannter Pilgermarsch aus „Harald" ging diesmal ziemlich spurlos vorüber. Mehr Zartheit in der Harmonie, eine sorgfältigere Ab- und Zunahme, und eine minder trockene Behandlung der obligaten Viola hätten sicherlich die Wirkung erhöht.

Ueber die Aufführung von Mendelssohn's „Meeresstille" und Beethoven's achter Symphonie läßt sich nur Gutes sagen. Sie war korrekt, fleißig, nüancirt und ließ nur an Schwung und Wärme Einiges vermissen. Durch Wiederholung des zweiten Satzes wurde abermals einem in jüngster Zeit wieder einreißendem Unfug gehuldigt.

Quartette.

Laub und Hellmesberger.

m. — Aus dem alten Jahre erübrigt uns noch, über die vierte Produktion der Laub'schen Quartett-Gesellschaft (am 15. Dezember) zu berichten, aus welcher, weil „neu", Professor Grädener's A-moll-Quartett (op. 17, das zweite der aus derselben Feder stammenden) unsere besondere Aufmerksamkeit erregte. Bezüglich dieser Novität berichten wir zuvörderst, daß dieselbe von Seiten des Publikums eine sehr beifällige Aufnahme gefunden, die sich auch durch die mannigfach interessanten und feinen Züge, namentlich der beiden Mittelsätze, erklären und rechtfertigen läßt. Im Ganzen betrachtet, vermögen wir jedoch in dem Grädener'schen Werke eine wesentliche Bereicherung des kostbaren Quartett-Schatzes nicht zu sehen, an dessen Sammlung die größten Meister unserer liebenswürdigen Kunst mit ihren besten Kräften gearbeitet haben. Um derlei Ansprüchen zu genügen, gebricht es dem in Rede stehenden Werke vor allem an dem nöthigen Erfindungsreichthume. Schon die Stimmung und Färbung, die sich über das Ganze breitet, ist nicht wesentlich neu, so z. B. wurden wir, ohne gerade ganze Stellen herausheben zu können, im ersten Satze wiederholt an Beethoven's erstes Rasumowski'sches Quartett gemahnt. Eine andere Bemerkung, die sich uns aufdrang, und die wir namentlich den zahlreichen Diszipeln der Mendelssohn-Schumann'schen Schule zur Beherzigung empfehlen möchten, ist die, daß Figuren (wir suchen vergebens nach einem bezeichnenderen Worte) oder Tonarabesken, d. h. etwa nur auf die Länge eines oder zweier Takte sich erstreckende Notenfolgen, die sich aus ihrer Umgebung, eines innigeren, inneren Zusammenhanges wegen, für das Ohr (und bei Durchsicht des Notenheftes häufig und ganz besonders für das Auge) abheben, noch lange keine Themen im wahren Sinne des Wortes sind. Gebilde der

letzteren Art mögen sich formell in solche der ersteren Sorte zerlegen lassen und dieselben in sich enthalten, wie etwa ein ganzes Diadem die einzelnen Juwelen oder wie das ganze Antlitz einen einzelnen Gesichtszug — doch, vertiefen wir uns nicht allzusehr in ästhetische Erörterungen. Nun wohl, Hr. Grädener gibt uns meistens „Figuren", wo wir nach Themen verlangt hätten, so z. B. statt der Hauptthemen im ersten und letzten Satze; ja, eben im Finale besteht, was wir als Hauptthema acceptiren sollen, eigentlich aus zwei Noten. Die übrigen „Themen" aber, die etwas mehr Anspruch auf diesen Namen haben, sind doch nicht bedeutend genug für eine Kompositions-Sorte so hoher Ordnung, wie das Quartett. Am ansprechendsten ist noch das Variationen-Thema des dem ersten ohne Unterbrechung angereihten zweiten Satzes. Auch das Scherzo ist nicht ungefällig. Aus der Durchführung kann man überall den gründlichen Meister erkennen, es fehlt aber überall die Grazie und Lieblichkeit, (wir meinen jene im weiteren Sinne des Wortes, die sich auch mit der ernstesten Stimmung verträgt). Endlich ist, leider auch im Allgemeinen, die Klangfarbe keine wahrhaft quartettmäßige, — Professor Grädener hat Haydn und Beethoven die Kunst der quartettlichen Tonfarbenmischung und wie sie ihre Akkorde aufbauen und stellen, nicht abgeguckt, und Vieles hört sich hart und griesgrämig, statt kraftvoll und pathetisch an.

Was die Reproduktion des Tonwerkes betrifft, so thaten die vier Kämpen ihr Bestes, in solchem Maße, daß wir zu glauben versucht waren, dieselben hätten dieser Aufgabe ihre vorwiegende Aufmerksamkeit auf Kosten der beiden übrigen Piecen, die vergleichungsweise weniger korrekt, oder weniger glücklich gingen, zugewendet. In der That passirte im Schumann'schen Pianoforte-Quintette gleich beim Vomstapellaufen ein Malheur; die Vortragenden fanden sich aber mit Geistesgegenwart rasch wieder zusammen. Fr. Mauthner speziell entledigte sich ihrer nichts weniger als leichten Aufgabe zu unserer vollen Zufriedenheit; ihr Spiel ist gerundet, kraftvoll und sicher. Die Wiedergabe des Beethoven-schen C-dur-Quintetts hätte uns gleichfalls sehr befriedigt, wäre nicht auch bei diesem zu Anfange des Finales eine momentane aber sehr auffällige Störung vorgekommen, die wie ein kalter Wasserstrahl die steigende Erwärmung schreckte.

In der fünften Soirée derselben Gesellschaft ward uns Spohr's hier noch nicht gehörtes C-dur-Sextett vorgeführt. Jede Note desselben ist irgendwo in anderen Werken desselben Meisters enthalten und das Ganze eben eine bereits anderwärts abgelegte Probe seiner Manier, wie seines Styles, nichts ordinär, Alles edel und von schönem Ebenmaß, von echtem Geigenklang, graziös in der Verzierung, überhaupt dankbar für den Spieler — aber ohne begeisterten Schwung, ohne glanzvolle Lichter und namentlich ohne tiefen Schatten. Beethoven's unvergleichliche A-dur-Sonate für Piano und Violoncell, die hierauf folgte, ward von den HH. Epstein und Schlesinger sehr korrekt, aber ohne „großen" Vortrag gespielt. Beide Künstler sind eben mehr wegen ihrer Nettigkeit in technischer Beziehung, als durch großen Ton und breite, grandiose Auffassung bemerkenswerth — und gerade letztere ist bei dem in Rede stehenden Werke unumgänglich nöthig. Das Scherzo besonders ward unserer Meinung nach etwas zu rasch genommen, eben so das Finale. Die Krone dieser fünften Produktion war unzweifelhaft das köstliche Haydn'sche B-dur-Quartett (op. 64). Mehr „con amore" haben wir Hrn. Laub nicht spielen gehört, und wir zweifeln, daß irgend ein anderer Geiger des heutigen Tages das eben genannte Werk mit demselben echten, frischen Humor aufzufassen und wiederzugeben vermöge. Mehr als je fanden wir unsere gleich Anfangs ausgesprochene Meinung, Hr. Laub besitze ein besonders glückliches Verständniß für Haydn, bestätigt.

Die fünfte Produktion der Hellmesberger'schen Gesellschaft begann mit Schubert's wunderlieblichem A-moll-Quartett, welches dem Primarius reiche Gelegenheit bot, den ihm in so hohem Grade eigenen Schmelz, Innigkeit und Schwärmerei des Ausdrucks zu entfalten. Hr. Hellmesberger möge sich übrigens hüten, nicht etwa durch Uebertreibung der oberwähnten, ihm eigenen Vorzüge in den Fehler der Manierirtheit zu gerathen: er sentimentalisirt uns mitunter mehr, als mit einem auf sich selbst vergessenden Vortrage vereinbar ist. Interessant war uns die hierauf folgende Suite (neu) für Piano und Violine von Goldmark. Die Suite kommt auffallend stark in die Mode; wir zweifeln aber, daß diese Kompositionsform sich je zur Bedeutung der Sonate erheben werde. Uebrigens ist die Form der Suite, den neuesten Bestrebungen nach zu urtheilen, in einer Umwandlung begriffen und erweitert sich zu dem, was man vielleicht ein Kränzchen von Phantasiestücken nennen könnte. Goldmark's Suite drängt offenbar nach dieser Richtung hin. Jeder der fünf Sätze, aus denen sie besteht, ist ziemlich hübsch gemacht und nicht ohne Erfin-

dung, könnte aber dennoch eine stärkere Dosis namentlich der letztgenannten edlen Eigenschaft ohne Gefahr vertragen. Das Ganze ward vom Publikum recht beifällig aufgenommen, woran aber die Vortrefflichkeit der Aufführung, namentlich seitens des Frl. Bettelheim, — deren liebliche Erscheinung nicht minder als ihr wirklich meisterhaftes Spiel den lebhaftesten Eindruck hervorbrachte — einen sehr bedeutenden Antheil haben dürfte.

Den Schluß des Abends bildete Beethoven's kolossales Cis-moll-Quartett — ein Werk der spätesten Zeit des Titanen. Die Introduktion zum ersten Satze scheint uns eine der wenigen Kompositionen Beethoven's zu sein, deren Verständniß wohl nie einem größeren Publikum zugänglich werden dürfte; um sich da zurecht zu finden, muß man beinahe jede Note auswendig wissen. Die übrigen Partien des Werkes sind dagegen durchaus nicht unklar und so voll transcendenter, sublimer Schönheiten, daß selbst für denjenigen, dem die Hälfte entginge, noch genug übrig bleibt, um ihn zu entzücken. Die Wiedergabe der äußerst schwierigen Komposition war eine vorzügliche, und hatten evident die vier Kollegen ihren ganzen Fleiß und all ihre Sorgfalt daran gesetzt, so daß das Zusammenspiel in der That nichts zu wünschen übrig ließ.

Abonnement-Konzerte der HH. Hofmann und Kremser.

Erste Produktion, am 8. Januar.

H—l. In diesem Konzerte gab ein Trio in A dur für Pianoforte, Violine und Violoncell von L. Zellner (Manuscript), welches von den Konzertgebern und Hrn. J. L. Moser, Mitglied des Hofoperntheaters, mit voller Hingebung äußerst präzis und zart ausgeführt wurde, Gelegenheit, den musikalisch feinen Sinn des Verfassers für rhythmische und Klangreize kennen zu lernen; auch ist Stimmung in dem Werke, die sich im langsamen Satze mitunter zu leidenschaftlicher Spannung steigert; das Scherzo hat etwas eigenthümlich Pikantes in seinen Gegensätzen; der letzte Satz gefällt sich in breiterer Entfaltung der mehr selbständig miteinander verkehrenden, als innig ineinander verschmolzenen Motive.

Zwei Lieder, „Frühlingsgruß", Gedicht von Heine, und „Morgen", Gedicht von Marx, beide in Musik gesetzt von Ed. Kremser (neu, Manuscript), wurden von Hrn. Zoczek mit entsprechendem Ausdrucke gesungen. Das erstere hat eine noch mehr winterlich grämliche als Frühlings-freudige Stimmung in sich; das zweite ist gefällig.

Das von Frl. Hermine Stadler und Hrn. Kremser auf zwei klangvollen Ehrbar'schen Flügeln vorgetragene anmuthige Rondo für zwei Klaviere von Chopin fand eine durchaus tadellose, eben so hübsch betonte als richtig empfundene Ausführung.

Von den zwei Salonstücken für Violine und Klavier von Spohr, welche Hr. Hofmann mit Hrn. Kremser vortrug, fand besonders das erstere, schmachtende, eine schöne Vertretung, und in einem von Hrn. Kremser effektvoll komponirten Duo über Motive aus Gounod's „Faust" wirkten beide Konzertgeber mit Energie zusammen; nur in den Bravourstellen war der Ton der Violine etwas schneidend. Hr. Lewinsky deklamirte meisterhaft eine Geibel'sche Ballade. Der Besuch war äußerst zahlreich, der Beifall groß.

Einzel-Konzerte.

Fr. Markhl-Wiswe.

H—l. Fr. Markhl-Wiswe ist eine im Wiener Konzertsaale bekannte und stets willkommene Erscheinung. Diesmal gab sie, nebst dem Trio in F-dur von Schumann, im Vereine mit dem Hrn. Laub und Schlesinger die As-dur Sonate, op. 110 von Beethoven, dann drei kleinere Tonstücke: Nr. 6 aus den „Kreisleriana", op. 16, von Schumann, „Olafs Reigen" von A. Winterberger und das Spinnerlied aus Wagner's „fliegenden Holländer" von Franz Lißt zum Besten. Ihr Spiel zeichnete sich wie gewöhnlich durch Verständniß, durch korrekte und feine Ausführung aus. Im Schumann'schen Trio war ihre Mitwirkung beinahe zu bescheiden, und überhaupt geht ihre Piano-Schattirung mitunter zu weit; denn es liegt gewiß nicht an ihrer jedem Tone gerechten Technik, sondern an der übertriebenen Schattirungssucht, dieser Manie der ausführenden Kunst in unserer Zeit, wenn man das Gehör zuweilen anstrengen muß, um die verschwimmenden Töne noch zu erreichen. Die aus der Tiefe kommenden Klagen des Adagio gewannen im Schmelze des Bogens Laub's und Schlesinger's eine ideale Haltung.

Die Beethoven'sche Sonate, op. 110, konnte, obwohl mit Hingebung und sorgfältiger Hervorhebung jedes faßbaren Zuges gespielt, keinen recht erquicklichen Eindruck hervorbringen.

Im Uebrigen gab die Lißt'sche Paraphrase des Wagner'schen Spinnerliedes der Konzertgeberin die meiste Gelegenheit sich zu zeigen, und sie entfaltete in

der That im Vortrage dieses gefälligen Tonstückes eine seltene Virtuosität und Grazie der Behandlung.

Als Ausfüll-Nummern waren zwei Schubert'sche Lieder: „Die Nonne", und Sulika's zweiter Gesang, vorgetragen von Fr. Marie Wilt, und die Deklamation der vorerwähnten Geibel'schen Ballade durch Hrn. Lewinsky eingereiht. Fr. Wilt sang die beiden Lieder Schubert's mit Ausdruck und Verständniß und so lange keine stärkeren Accente eine Steigerung der Stimme in Anspruch nahmen, auch recht hübsch. Namentlich muß auch die Begleitung der Lieder auf dem Klavier durch Hrn. Derffel hervorgehoben werden, die nicht zarter, anschmiegender und feiner charakterisirend gedacht werden kann.

Das Konzert war gut besucht, der Beifall lebhaft.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Katharina Howard", Trauerspiel in fünf Akten von R. Prölß. Dresden, Verlags-Buchhandlung von Rudolf Kuntze.

C. L. König Heinrich VIII. von England beabsichtigt, Anna von Cleve zu heiraten. Da spielt ihm Norfolk, der Oheim der schönen Katharina Howard, deren Bildniß in die Hände. Heinrich's Glut ist bei dessen Anblick sogleich entfacht. Aber Katharina liebt Lord Nevil. Dieser wird auch von ihrem Vater begünstigt; sie erklären sich ihre Liebe, als ein Brief Norfolk's den Bruder von Heinrich's Leidenschaft für Katharina benachrichtigt und der ehrsüchtige Howard nun die Liebenden trennt. Heinrich kommt zu dem gerade stattfindenden Fest und ist von Katharina's Schönheit überwältigt. Er zeigt sogleich seine Neigung. Katharina's Bild ist aus seinem Herzen nicht mehr zu verbannen; zur Heirat mit Anna von Cleve gedrängt, beschließt er doch gleich danach, sich wieder von ihr zu trennen. Die Rathgeber zu der Heirat fallen als Opfer. Das Parlament soll sie lösen; er will Katharina Howard ehelichen. Katharina fürchtet ihn und liebt Nevil glühend. Ihre einzige Rettung ist Flucht mit dem Geliebten. Sie vertraut sich einem rasend in sie verliebten Jüngling an, dem Bastard Dirham aus dem Howard'schen Hause, dessen Liebe sie nicht ahnt. In der Wuth der Eifersucht auf Nevil verräth er ihrem Vater und Oheim das Vorhaben; als Nevil kommt, Katharina zur Flucht abzuholen, wird er gefangen. Um den Geliebten vom Tode zu retten, fügt sich Katharina verzweifelnd den Absichten ihrer Verwandten und Heinrich's Wünschen. Sie wird Königin, Gemahlin des jetzt von Anna geschiedenen Heinrich's. Der Tyrann lebt in der Liebe zu ihr; sie übt einen günstigen Einfluß auf ihn aus. Da erfährt die im Herzen um Nevil Trauernde, daß dieser noch im Tower sitzt. Norfolk hält ihn gefangen, um durch ihn Katharina und deren Einfluß auf Heinrich stets in der Gewalt zu haben. Bei dem Versuch Nevil zu retten, erregt Katharina auf's neue die Eifersucht Dirham's, welcher ihr Bote an Nevil sein soll und (im Styl Franz-Adelheid des Götz von Berlichingen) der, seit er Katharina in Nevil's, dann in Heinrich's Armen gesehen, selber begehrlich auf die einst nur verehrte Katharina blickt. Er verräth sie, von ihr zurückgewiesen, an Norfolk's Feinde. Durch eine Intrigue wird der von Katharina bei Heinrich losgebetene Nevil durch Dirham zu ihr gelockt. Heinrich wird von den Feinden Howard's und Norfolk's benachrichtigt. Die Liebenden sind umstellt. Nevil glaubt sich doppelt verrathen. Katharina verwünschend, welche aus Ehrsucht das Bett des lüsternen Königs bestiegen habe, ersticht er sich, sterbend erst ihre wahren Beweggründe erkennend. Der König tritt mit Norfolk, Howard und ihren Gegnern ein. Katharina verschmäht jede Entschuldigung oder Unwahrheit und schleudert in wahnsinnigem Schmerz es dem König in's Gesicht, daß sie einzig Nevil geliebt habe. Sie wird in den Tower geworfen und zum Tod verurtheilt. Ihr Vater und Oheim werden, wie uns erzählt wird, hingerichtet. Der noch immer von leidenschaftlichster Liebe ergriffene, zwischen ihr und Wuth schwankende König begibt sich als Priester verkleidet zu Katharina in den Tower. Ein Wort, daß sie ihn liebe, kann sie retten. Aber Katharina, Heinrich erkennend, flüchtet vor ihm zu den Feinden, welche sie zur Hinrichtung abholen. Heinrich steht wie vernichtet. Dann rafft er sich auf; er will sich in dieser Weise nicht besiegen lassen, er will ihren Tod nicht auf der Seele haben. Sie soll begnadigt sein, aber sein Ruf kommt zu spät. Katharina's Haupt ist schon gefallen. Dumpf, gebrochenen Herzens, den Anzeiger der That verbannend, einsam steht Heinrich da.

Das eine Skizze des Inhalts. Dieser ist reich, ja für die Knappheit der ganzen Arbeit stellenweise überreich, indem die politischen Begebenheiten, wie sie sich namentlich um Cromwell drehen, nicht durcharbeitet werden können und viel zu sehr als geschichtliche Notizen dastehen. Auch Holbein kann fehlen; seine Figur ist schwach gezeichnet; Cromwell, Cranmer sind gleichfalls zu dürftig. Wir müssen für das ganze Stück doch so viele geschichtliche Kenntniß mitbringen, daß wir auch füglich sie daraus ergänzen können. Die ganze Arbeit ist geschickt zusammengearbeitet; sie verräth Gewandtheit, Kenntniß in der Handhabung des Stoffes. Wie knapp sie häufig ist, dafür möge hier stehen, daß die letzte Scene von Heinrich's Eintritt bei Katharina bis zum Schluß in etwa 50 Versen spielt. Man sieht, wie hier dem Schauspieler Gelegenheit geboten ist, mit seinem Spiele einzugreifen. Die Sprache ist glatt, nicht selten aber erscheint sie kalt, weil die innere Kraft der Leidenschaft nicht groß genug ist, die leidenschaftlich sein sollenden Worte auszufüllen.

Was wir im Stück vermissen, ist die poetische Kraft, die uns den sonstigen Vorzügen nicht gleich zu kommen scheint. Trotz der Reihe von effektvollen Scenen, welche sich vom Fluchtversuche Katharina's und Nevil's an steigern, ist als dramatischer Fehler zu bedauern, daß das Stück zu sehr im Intriguenstück stecken bleibt. Der Inhalt des Ganzen findet seinen Gipfelpunkt in den Worten Katharina's:

Das ist die Frucht der unglückseligen Saat —
Das — das der Fluch der Lüge, daß der Glaube
Selbstmörderisch aus ihrem Dunstkreis flieht!

Eine Lüge bei einem sonst engelhaften, durch Noth getriebenen Wesen ist nicht genug für ein solches Geschick. Wir werden dadurch mehr gequält als tief dramatisch ergriffen. Das Stück zeigt uns, welches Geschick kommen **kann**, nicht welch' ein Geschick über Nevil und Katharina hereinbrechen **muß**. Man möge sich nur diesen Unterschied etwa an Romeo und Julie, den Kindern der Todfeinde, klar machen, in welche Wirren diese leidenschaftlichen Herzen von vornherein durch die Stellung ihrer Häuser gerathen, wie sie durch Charakter und Leidenschaft die Handlung weiterführen. Hier ist in Nevil und Katharina, auch in Dirham, geschweige in den Norfolk, Hertford, Seymour, keine Charakterentwicklung. Nur in Heinrich kommt zum Schluße ein wahrhaft dramatisches Element zur Geltung, wofür freilich der (Elisabeth in der Maria Stuart ähnliche) Schluß nicht genügt, der kräftiger hätte sein müssen und nicht mit einem Blick auf Cranmer als Trost endigen durfte. Der Autor scheint in seiner Art sehr sicher. Die Handlungen weiß er, was so Wenige bei uns wissen, zu führen. Nur noch mehr innere Wärme, innere Kraft der Charaktere, und er wird uns etwas Voll-Dramatisches liefern können.

Korrespondenz-Nachrichten.

W. K. **Brünn.** (Jahresanfänge. Zöllner Wirthschaft. Mozart's „Schauspieldirektor". Hr. Ascher, Hr. Friese.) Der „kunstsinnige" (!) Leiter unserer Bühne, Hr. Zöllner, brachte zur Neujahrsfeier bei festlicher Beleuchtung des äußeren Schauplatzes — „Eine leichte Person" zum fünften Male zur Aufführung. Am Sylvestertage wurde den Abonnenten mit — „Einer von unsere Leut" ein Geschenk gemacht, und kurz vorher erhielten die Theaterbesucher das Giftstück „La Pommerais". In der Oper wurde „Der Troubadour" zum hundertsten Mal heruntergeleiert, und somit wären die Thaten in unserem Lusttempel gezählt. „Thaten sprechen", und ich halte es für überflüssig, die üblichen Klagen über Hrn. Zöllner zu wiederholen. Nicht unerwähnt kann ich jedoch lassen, daß das Publikum seinen Unmuth über diese Rücksichtslosigkeit auf das deutlichste an den Tag legt; denn der Zuschauerraum zeigt seit einiger Zeit eine bedenkliche Leere, und Sperrsitze, welche sonst alle abonnirt waren, sind stets zur Auswahl vorräthig. — Eine kleine Oase in diesem wüsten Repertoir war die Aufführung der Operette „Mozart und Schikaneder" oder „Der Schauspieldirektor" und das Gastspiel des Hrn. Ascher. Die genannte Operette wurde im Allgemeinen verständig aufgeführt und besonders Hr. Leydl traf den jovialen Ton des urgemüthlichen Schikaneder. Die beiden Sängerinnen wurden von Frl. Perechon und Frl. Hoffman entsprechend gegeben, selbst Hr. Heim fand sich mit dem Mozart so ziemlich ab. — Das Gastspiel des Hrn. Ascher brachte „die Journalisten", am zweiten Abende vier kleine Stückchen und zum Schluße „Monjoye". Der hier bekannte und beliebte Schauspieler wurde auch diesmal von einem vollen Hause auf das freundlichste empfangen und bei jeder Darstellung mit vielem Beifall ausgezeichnet. Von den einheimischen Kräften wurde der Gast besonders von Frl. Zeinlinger und Hrn. Gutenthal unterstützt. Gegenwärtig gastirt Hr. Friese vom Theater an der Wien.

!! **Graz.** (Konzerte. Wohlthätigkeits-Akademie. Lewinsky als Hamlet. Thaliatheater). An Musik ist in der heurigen Saison eine solche Ueberfülle, daß wir theils nur Einiges aus der Masse hervorheben können, theils Referent nicht allen Konzerten beizuwohnen in der Lage war. Die edle Pflege der Kammermusik verdanken wir den HH. Kasper und Bauer, deren Quartette sich schon seit ihrem Beginne einer allgemeinen Beliebtheit erfreuen. Die dritte dieser Matinéen brachte Beethoven's neuntes Quartett und Schubert's Quintett in C, op. 163. Die Ausführung beider war eine lobenswerthe: wenn ein Wunsch auszusprechen bliebe, so wäre dies eine klarere Hervorhebung des Rhythmus. — Der Musikverein gab in seinem letzten Konzerte Schumann's „Paradies und Peri", leider nicht ganz mit jener Präcision, die wir von den Leistungen des Vereines gewohnt sind. Selbst die Soli, die sich in den Händen unserer besten Opernkräfte, der Damen Zottmaier, Ehnn, Hoffmann, der HH. Zottmaier, Lorrmann und eines Dilettanten befanden, hatten viel zu sehr mit dem Treffen der Noten zu kämpfen, um den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden. Freilich werden hier dem Sänger Tonfolgen zugemuthet, die nicht sanglich, sondern in der That nur für andere Instrumente mit entschiedener Ausnahme der menschlichen Stimme berechnet sind, wenn auch andererseits wieder Stellen von reinstem Fluße und wirklicher Klarheit sich vorfinden; das Werk ist schön gedacht, läßt aber die edle Einfachheit und das Urwüchsige, das die Werke der Klassiker schmückt, zum großen Theile vermissen. Hr. Wilhelm Treiber spielte zu seinem Benefice als Kapellmeister am landschaftlichen Theater auf dem Piano ein Konzert von Lißt; wir waren nicht zugegen, hörten aber das Konzert als sehr interessant bezeichnen; die Ausführung wurde vielfach sehr beifällig besprochen und von den Anwesenden lebhaft ausgezeichnet; außerdem dirigirte er Reinecke's Operette: „Der vierjährige Posten". — Das interessanteste Konzert der Saison war das des katholischen Frauenvereins. Es hatte in seiner Zusammenstellung von Laub, Lewinsky, Zamara, Frl. Lessiak aus Leipzig schon beinahe etwas Ullmann-Patti Artiges an sich. Die hervorragende Nummer war die Musik zu Goethe's „Egmont" mit leitendem Gedichte, gesprochen von Hrn. Lewinsky. Die Aufnahme dieser herrlichen Musik war eine sehr kühle, die Ausführung befriedigend, aber nicht mehr. An Einzeln Piecen waren Laub's Vortrag der Elegie von Ernst und seiner eigenen Polonaise, erstere von Zamara auf der Harfe, letztere mit improvisirter Gefälligkeit von unserer beliebten Dilettantin Fr. Minna v. Müllenau auf dem Piano begleitet, Zamara's Harfen Duo mit Frl. Werla und Lewinsky's Deklamationen am meisten hervorragend. Laub gab später noch ein einziges und dann wieder ein allerletztes einziges Konzert zum Abschied, eine Manier, die bei solchen Künstlern wohl abkommen sollte. Saltarella, böhmische Lieder, Lieblingsbonbons fanden gewohn-

ten, rauschenden Beifall. Beim Konzert von Beethoven in F schien Hr. Laub etwas minder gelaunt. — Am Tage nach diesem Konzerte spielte Hr. Lewinsky für den Frauenverein aller christlichen Konfessionen den Hamlet. Lewinsky's herrliche Rhetorik und geniale Einzelnheiten mußten selbstverständlich auch hier siegreich zur Erscheinung kommen. Ueber seinen Hamlet als dramatische Erscheinung läßt sich viel streiten; freilich haben wir dem Hrn. Lewinsky auch hier nur zu danken, aber einen solchen Künstler wird auch die Meinung, die man über seine Leistung hat, interessiren. Nun schien uns die Steigerung zu fehlen, die bei dem gleich Anfangs in der Dichtung auftretenden Affekt nur noch tiefer bezeichnet sein muß, und Gestalt und Organ scheinen Hrn. Lewinsky in dieser Rolle an der Erreichung eines vollendeten Total-Effektes zu hindern. Von den übrigen Leistungen war nur die Hrn. Lehmann's als Schauspieler über das Niveau schauspielerischer Alltäglichkeit hervorragend. Fr. Meergarté (Ophelia) und Frl. Schweigert (Königin), dann Hr. Haverström (Laertes) spielten gut, wenn auch nicht sehr gut. Hr. Maier suchte den Polonius nach bekannten Traditionen zu charakterisiren. — Im Thaliatheater werden jetzt mit den „schönen Weibern von Georgien" als Galerien-Zugstück volle Häuser gemacht. Um einmal zur Abwechslung Aehnliches zu bieten, versuchte es Hr. Kreibig mit den 500,000 Teufeln mit einem großen Aufwande von glänzender Ausstattung, die jene der „schönen Weiber" drüben noch überbietet; aber zur Ehre der Direktion und des Publikums will in diesem Theater, das konsequent eine edle Richtung mit ehrenwerthem und opferwilligem Eifer anstrebt und verfolgt, derlei Zeug nicht mehr munden. Hr. Kreibig verliere den Muth nicht, und er wird nicht verlieren.

‖ **Prag.** (Konzerte der Umělecká Beseda). Das in der musikalischen Welt so altberühmte Prag entbehrte bisher des wohlthätigen Instituts der Abonnement-Konzerte. Erst dem jungen, aber äußerst strebsamen Kunstvereine „Umělecká Beseda" war es vorbehalten, diesem lang gehegten Bedürfnisse abzuhelfen. Die von demselben veranstalteten drei Abonnement-Konzerte wurden am 28. Dezember v. J. in einer Weise eröffnet, die ihm die allseitige Anerkennung erwarb und dem Unternehmen selbst die schönsten Erfolge garantirt. Künstlerische Sorgfalt in der Wahl des Programms, musterhafte Exekution, äußerste Solidität und ein feiner Kunstsinn im ganzen Arrangement empfehlen diese Konzerte ganz besonders vor allen übrigen dem kunstsinnigen Publikum. Das Programm des ersten Konzertes brachte Beethoven's „Leonoren"-Ouvertüre Nr. 3, Mozart's liebenswürdiges Klavierkonzert in B-dur Nr. 16, Fragmente aus Smetana's böhmischer Oper „Braniboři" und Abert's neue „Kolumbus"-Symphonie, die ungetheilten Erfolg errang. Dieses Werk des bereits durch seine Opern „Anna von Landskron" und „Enzio" vortheilhaft bekannten Komponisten (ehemaligen Zöglings des Prager Konservatoriums) verdient wohl volle Beachtung in der Kunstwelt, da dasselbe einen hervorragenden Sinn für die Gediegenheit, Klarheit des Ausdruckes und künstlerische Durchdringung des poetischen Vorwurfes bekundet. Der Stoff selbst bot zu mannigfachen musikalischen Schilderungen vielfache Gelegenheit, führte aber andererseits zu Schwierigkeiten, die eine individuell ausgeprägte Richtung nicht recht geltend werden ließen. In ersterer Beziehung ist besonders der poetisch gehaltene dritte Satz (Adagio) hervorzuheben. Der Finalsatz, der eigentlich allein mit dem Hauptgedanken in engere Verbindung tritt, steht mit den übrigen nicht auf gleicher Höhe. Die Instrumentation zeigt viel Geschmack und richtigen Sinn. Das Orchester beider Landestheater leistete unter der künstlerischen Leitung des Hrn. Smetana Vortreffliches. — Die zwei nächsten Konzerte (im März und April) bringen eine Orchester-Phantasie „Kamaryńskaja" von Glinka, den „Karneval von Rom" von Berlioz, Fragmente aus der böhmischen Oper „Záboj" von Zvonař, aus dem Löwe'schen Oratorium „Huß", aus einem neuen Oratorium von J. Krejčí, die Jagd-Symphonie von Kittl, und zum Schluße die C-moll-Symphonie von Beethoven. Außerdem wirken im zweiten Konzerte der Violinvirtuose Ed. Reményi und die jugendliche Pianistin Frl. Angelika Kolár mit.

f. **Wiesbaden.** (Opernzustände. Der Kapellmeister. Das Personal.) Ehe ich in den Referaten über die musikalischen und theatralischen Verhältnisse unserer Residenz in's Detail gehe, erlauben Sie mir, zunächst die gegenwärtige Gestaltung des Theaters im Allgemeinen und in raschen Zügen zu zeichnen. Mit dem Winter-Abonnement tritt das hiesige Theater jedesmal nach den Monaten äußerer Schaustellung, wie eine Badesaison es erheischt, jedesmal in das Stadium des Insichgekehrtseins, gleicherweise aber auch innerer Entwickelung. Mit dem 1. September tritt der zufällige oder bedingte Personalwechsel ein, durch den das Ganze oft eine ganz neue Außenseite gewinnt, und von da ab bildet sich Oper und Schauspiel in den neugezogenen Grenzen aus. Was die erstere anbelangt, so ist sie durch Gewinnung des Hrn. Kapellmeisters Jahn aus Prag, dessen Eintrit indeß schon im verflossenen Sommer stattfand, in eine wesentlich andere Situation getreten, welche die besten Auspizien zuläßt. Hr. Jahn ist ein tüchtiger Musiker, ein feuriger Dirigent, ein energischer Charakter und ein feingebildeter Mann. Die Opern, welche unter seiner Einstudirung und Leitung in Scene gingen, zeichneten sich durch Frische, treffliche Nüancirung und sorgfältige Ausarbeitung aus. Bis jetzt findet zwischen ihm und dem älteren Kapellmeister, Hrn. Hagen, eine auf Gleichberechtigung beider basirende Theilung der Dirigentenfunktionen statt. Als erster Tenor ist Hr. Caffieri auf mehrere Jahre wieder gewonnen; derselbe excellirt in italienischen Partien, während sein Kollege im lyrischen Fache, Hr. Borchert, in deutschen Partien besonders wirksam ist und als Josef in der Méhul'schen Oper seinen Glanzpunkt hat. Im Oratoriumfache gibt Hr. Borchers sogar einigen Ersatz für den hier sehr vermißten Hrn. Schneider. Der Bariton ist durch Hrn. Bertram, einen gut musikalisch gebildeten und mit kraftvoller Stimme begabten Sänger, vertreten. Die höheren Baß- und die Baß-Buffo-Partien haben in Hrn. Carnor einen tüchtigen und hier sehr beliebten Repräsentanten. Zweite Baßpartien singt Hr. Klein. Als Primadonna wurde im vorigen Sommer Frl. Brenner aus Prag engagirt. Ihr Fleiß ist lobenswerth, doch konnte es ihr noch nicht gelingen, sich die Sympathien des hiesigen, etwas verwöhnten und an frischere Leistungen gewöhnten Publikums zu gewinnen. Das dramatische Fach füllt Fr. Bertram-Meyer in anerkennenswerther Weise aus,

obgleich sie ihre Vorgängerin, Frl. Lehmann, immer noch nicht vergessen machen konnte. Als jugendlich dramatische Sängerin wurde ebenfalls im verflossenen Sommer eine junge Dame, Frl. Peßel aus Prag, Schülerin des Hrn. Kapellmeisters Jahn, engagirt. Sie sie ist eine liebliche Erscheinung auf der Bühne, besitzt eine schöne klangreiche Stimme und zeigt sich als Anfängerin so strebsam, daß recht viel von ihr erwartet werden darf. Das Soubrettenfach ist ganz neu durch Frl. Boschetti besetzt. — Das Opernrepertoir hatte durch einen länger andauernden Ausfall der Fr. Bertram Meyer einen schweren Stand. Gleichwohl sind seit dem Winter Abonnement die Opern „Tell", „Barbier", „Lucia", „Nachtwandlerin", „Liebestrank", „Rigoletto", „Hernani", „Johann von Paris", „Stumme", „Wallfahrt", „Robert", „Entführung", „Zauberflöte" und mit Frl. Peßel: „Faust", „Freischütz", „Undine" rc., und außerdem „Fra Diavolo" und „Joseph" zur Aufführung gekommen. Die letztere größere und in der That treffliche Opernvorstellung war „Fidelio". Als neue Opern sind vorgesehen: „Lara" (demnächst), „Die Fee von Elwershöe", „Des Sängers Fluch" (möglicherweise), und als neueinzustudiren: „Iphigenia in Tauris" (demnächst). Schliebner's Oper „Rizzio", welche im verflossenen Frühjahr einmal zur Aufführung gekommen war, soll demnächst wiederholt werden. — Ueber das Schauspiel im nächsten Referat.

Kleine Chronik.

Der Todtenliste des Jahres 1864, welche die Leipziger „Allgemeine Theater Chronik" wie alljährlich bringt, entnehmen wir folgende meist mit Wien und Oesterreich in Bezug stehende Namen: Fr. Josephine Scutta, Schauspielerin, † am 22. Dezember 1863 in Wien im Alter von 66 Jahren, Professor Anton Schindler, Musikdirektor in Bockenheim, Karl Rosenschön, Regisseur, † am 22. Januar in Prag, Schindelmeißer, Hofkapellmeister, † am 31. März in Darmstadt, Professor August Kahlert, musikalischer Schriftsteller, † 29. März in Breslau, 57 Jahre alt, Frl. Sachs, Solotänzerin, † in Wien, Ph. Borch, Orchesterdirektor, † in Wien, Ludwig Döbler, Taschenspieler, † 17. April in Gstettenhof bei Türnitz, 63 Jahre alt, G. Meyerbeer, k. preußischer General-Musikdirektor, † 2. Mai in Paris, 70 Jahre alt, Joseph Netzer, Komponist und Kapellmeister, † 28. Mai in Graz, J. Schetlenberg, Tänzer Veteran, † 9. Juni in Wien, Fr. Halter, Schauspielerin, † in Wien, Karschin, Schauspieldirektor, † in Windischgrätz, Graf Moriz Dietrichstein, früher Chef der Wiener Hoftheater, † 27. August in Wien, 90 Jahre alt, Karl Krottenthaler, Orchesterdirektor, † 2. Oktober, 46 Jahre alt, K. Th. v. Küstner, General-Intendant a. D., † 27. Oktober in Leipzig, 80 Jahre alt, Michael Rosing Wiehe, Hofschauspieler, † 31. Oktober in Kopenhagen, 44 Jahre alt, Fr. Weiler, langjährige Gefährtin Nestroy's, † 31. Oktober in Wien, K. Stenzl, Kapellmeister, † in Wien, K. F. Raphael, Kapellmeister und Komponist, † in Pettau, Alois Ander, Hofopernsänger in Wien, † 10. Dezember in Wartemberg, Joseph Proksch, Musiker und Musiklehrer, † 19. Dezember in Prag.

Die Londoner Bühnen bringen wieder, wie alljährlich, allerlei Weihnachts-Vorstellungen. So Her Majesty's Theatre eine „New grand nursey Christmas Pantomime", unter dem Titel „The Lion and de Unicorn", mit allerlei Zauberspuk und Verwandlungs Wundern, silbernen Thautropfen, goldenem Regen, Feen-Paradies u. s. w. Die Vorstellung beginnt mit „Punchinello", einer Operette, Text von Farnie, Musik von Levey. Covent-Garden seinerseits bleibt nicht zurück und bringt ebenfalls Oper, Pantomime (Cinderella) und überdies noch die einbeinige Produktion des „wonder ful" Donato. Beide Bühnen spielen Mittags und Abends.

In London macht eine neue Theater-Hexerei Aufsehen, welche den griechischen Namen „Eidos Aeldes" (Unsichtbar-Sichtbares) führt, welche darin besteht, daß Gegenstände, die eben erst sichtbar waren, nicht allmählich, sondern plötzlich verschwinden. Wahrscheinlich nur eine Variation der „Gespenster" vom vorigen Jahre.

Ein neues Tenorphänomen soll in Florenz in der Person eines Engländers, Namens Tom Hohler (?) entdeckt worden sein, der noch vor einem Jahre Ingenieur gewesen sei und bei einem Konzert die Zuhörer durch die seltene Kraft und Fülle seiner Stimme entzückt hätte.

In Turin wurde vor Kurzem von Ernesto Rossi Goethe's „Faust" unter dem Titel: „Heinrich Faust" und in einer italienischen Bearbeitung von Italo Franchi (eigentlich C. Montazio) aufgeführt, welche, dem Urtheile französischer dortiger Blätter zufolge, mehr eine Verarbeitung des Originals gewesen sein soll.

Fr. Ristori soll dem „Impartial" zufolge, in Alexandrien mehr als 70,000 Franken eingenommen haben. Am Schluße der Vorstellungen soll sie jedoch ausgezischt worden sein, angeblich, weil sie die Bitte der barmherzigen Schwestern um Unterstützung mit einem trockenen Nein beantwortet habe.

Theatergeschichtliche Belletristik. „Jean Blaufink, oder See und Theater" heißt eine hamburgische Erzählung von Heinrich Smidt in zwei Bänden, die bei Otto Janke in Berlin erschienen ist und sich die Darstellung der Hamburger Bühnenzustände unter Pandsen und Stranitzky zur Aufgabe gestellt hat.

A. Stölzel, früher hannöverscher Hofschauspieler, noch früher am Wiener Burgtheater thätig, der schon seit einigen Jahren wegen Kränklichkeit der Bühne entsagt hatte, ist in Dresden gestorben.

In Karlsruhe sind nun auch Hebbel's „Nibelungen" mit außerordentlichem Beifalle über die Bühne gegangen.

Fr. Damböck-Straßmann in München hat die nachgesuchte Pensionirung bewilligt erhalten

Benedix' Lustspiel „Doktor Treuwald" wurde in Leipzig in Verbindung mit einem anonymen Prolog am Neujahrstag gegeben und soll die günstigste Aufnahme gefunden haben.

Lokales.

Die Wachtel-Frage beschäftigt wieder einmal die theatralischen Klatschbasen. Die Herren von der Opernleitung scheinen es mit Hrn. Wachtel ebenso wenig aushalten zu können, wie er mit ihnen. Wir fühlen uns nicht berufen, in diese Mysterien tiefer einzugehen. Unwürdig finden wir nur den hämischen Ton, den der offiziöse Notizler in der „Wiener Abendpost" vom 7. d. M. dem Sänger gegenüber anschlägt. Der Abgang des Hrn. Wachtel ist im Interesse des Operntheaters immerhin zu beklagen. Unsere Leser wissen, daß wir für die Fehler des stimmbegabten Tenoristen nichts weniger als blind sind, allein, wenn uns die Wahl bliebe zwischen Hrn. Wachtel einerseits und den sämmtlichen großen und kleinen, ostensiblen und versteckten Leitern der Opernwirthschaft andererseits, — wir würden keinen Augenblick anstehen, uns für das Verbleiben des Sängers auszusprechen. Dieser verstand es zum mindesten, durch einige seiner Leistungen einen Theil des Publikums zu befriedigen. Haben dies jene Machthaber in ihrem Fache auch nur annähernd vermocht? Oder besitzen sie vielleicht das Monopol jener „Bescheidenheit", jenes „glühenden Eifers für die Kunst", die sie so schmerzlich bei Hrn. Wachtel vermissen?

Im Operntheater ist dieser Tage Frl. v. Murska als Martha und Lucia, der Zettel-Angabe zufolge als Gast, wieder aufgetreten und hat wieder vielen Beifall gefunden. In der „Lucia" waren neben ihr die HH. Ferenczy und v. Bignio beschäftigt. Wir kommen auf diese Vorstellung zurück; desgleichen auf den „Fidelio" vom 11. d. M., in welchem Hr. Walter zum ersten Male und zwar unter allseitiger Anerkennung, den Florestan sang.

Frl. Wildauer hat nun definitiv ihre Entlassung als Opernsängerin „eingereicht". Da es die „Wiener Abendpost" meldet, ist nicht mehr daran zu zweifeln.

Hr. Benza, vom ungarischen Nationaltheater in Pest, soll nächstens im Operntheater für das Buffo-Fach ein auf Engagement abzielendes Gastspiel beginnen.

Das Burgtheater feiert heute den Vorabend von Grillparzer's 75. Geburtstag mit einer Aufführung von „Des Meeres und der Liebe Wellen". Künftigen Monat kommt daselbst Augier's „Le fils de Giboyer", welches seinerzeit in Paris so großes Aufsehen erregte, unter dem Titel „Der Pelikan" zur Aufführung. Die Hauptrollen sind den Damen Gabillon, Hebbel, Bognar, den HH. Meixner, Sonnenthal, Lewinsky und Beckmann anvertraut. Bekanntlich ist dieses Stück insofern eine Fortsetzung der „Effrontés", hier als „Oeffentliche Meinung" bekannt, als zwei derselben Personen (Giboyer: Hr. Meixner und der Marquis: früher Hr. Fichtner, jetzt Hr. Lewinsky) darin vorkommen. Giboyer ist der sich für seinen Sohn aufopfernde Pelikan, eine Rolle, die ganz außer dem Bereiche des Hrn. Meixner, und von deren glücklicher Durchführung wohl das Schicksal des Stückes abhängt.

Seit Laube's Direktion, also seit vierzehn Jahren, sollen im Burgtheater 3166 Stücke eingereicht worden sein. Wie viel, oder besser wie wenig davon, waren wohl aufführbar?

Im Carltheater ist vor einigen Tagen in dem kleinen Lustspiele „Glückliche Flitterwochen" Frl. Galleau aus Prag zum ersten Male als neuengagirtes Mitglied aufgetreten, ohne jedoch, wie verlautet, besonders angesprochen zu haben, was auf Rechnung der Befangenheit gesetzt wird. Wir haben Frl. Galleau nicht gesehen, können also über ihre schauspielerische Befähigung auf der Bühne nicht urtheilen; in den Journalen wurde das Publikum durch verschiedene Reklame-Artikelchen im Vorhinein für diese „durch Intriguen verfolgte" Kunstjüngerin beifällig zu stimmen versucht.

k. **„Die Schwätzer von Saragossa"** sind jetzt „zum ersten Mal" im Carltheater gegeben worden, waren aber unter der Variante „Die Schwätzerin von Saragossa" vom weiland Kaitheater her schon bekannt. Der günstige Hauptgedanke des Textes, dessen mittelmäßige Benützung (indem man gar spät und nur unvollkommen zur Besiegung der Schwätzerin durch den bestellten Schwätzer gelangt), sowie die frischen muntern Offenbach'schen Melodien sind dieselben geblieben; die HH. Grois und Knaack wirken drastischer als je, und auch Frl. Marek hat noch eine eben so hübsche Stimme und eben so wenig Lust zum Mitspielen wie damals. Dagegen war die übrige Besetzung eine andere und zwar zum Nachtheile der Wirkung. Frl. Fischer gab sich zwar alle erdenkliche Mühe und nüancirte Manches recht hübsch, allein die Zungenfertigkeit und Deutlichkeit der Fr. Grobecker wurde doch schwer vermißt, ebenso wie die des Hrn. Treumann in der Rolle des Roland. Frl. Kraft spielte dieselbe übrigens mit vieler Verve und Natürlichkeit, sieht aber im Kostüm des zweiten Aktes gar zu unvortheilhaft aus und tremolirt schauderhaft, was freilich nicht hinderte, daß sie einen immensen Erfolg hatte. Hr. Treumann seinerseits war ziemlich matt in der früher von Rott gegebenen Rolle, Chor und Orchester theilweise nicht präzis genug, daher die Wirkung der Operette eine sehr ungleiche. — Vorher gab man ein recht erbärmliches Lustspiel: „Ein Rosa-Brief", nach dem Französischen von A. Bergen, welche Frivolität mit Langweile paart und überdies sehr matt gespielt ward. Die Vorstellung galt als Benefice für Frl. Marek und war stark besucht.

Hr. Dawison hat den Shylok wiederholt und zwei Mal den Hans Jürge und den Bonjour in Holtei's „Perlenschnur" und „Wiener in Paris" gegeben. Wir kommen auf diese Leistungen nächstens zu sprechen, und erwähnen heute nur, daß Dawison's Erfolg in den beiden Holtei'schen Stücken wohl seinen Kulminationspunkt erreicht haben dürfte.

Berichtigung. In der vorigen Nr. ist auf Seite 13, Spalte 2, Zeile 17 von oben statt „Scherzo's" zu lesen: Satzes, Seite 15, Spalte 2, Zeile 3 von unten statt: „Kritik": Referat, und Seite 16, Spalte 1, Zeile 29 statt 1832: 1830.

Briefkasten der Redaktion. 6 — 13 Januar: !! in Graz, ♯ in Prag, K. W. in Brünn, II—I hier Benützt — ♂ in Berlin, M in Frankfurt a. M O. P. in Leipzig, A. G. in Braunschweig, I in Stuttgart, D in Pest, sch. in Leipzig: Erhalten

---

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 3.

Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

21. Jänner. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Mozartiana.

Von L. v. Sonnleithner.

Die Oper aller Opern, Mozart's „Don Giovanni" ist schon von so vielen Seiten besprochen und beleuchtet worden, daß es scheint, es könne kein Punkt mehr übrig bleiben, der noch einer weiteren Erörterung bedürfte. Insbesondere bilden die Vorschläge über die scenische Darstellung, über die Einreihung der für Wien nachkomponirten Nummern und über die Abänderung des Schlußes schon eine eigene kleine Literatur. Und dennoch ist gerade über diese Punkte bisher keine volle Klarheit und Einigung erzielt worden, weil die meisten Betheiligten sich mehr an ihre eigenen Anschauungen als an jene des Dichters und Tonsetzers gehalten haben.

Um nun in dieser Beziehung eine Grundlage zu gewinnen, thut es vor Allem Noth darüber in's Reine zu kommen, was Da Ponte und Mozart selbst gewollt und beabsichtigt haben, oder mit anderen Worten, die Eintheilung der Scenen und Gesangsstücke festzustellen, wie sie ursprünglich bei der Aufführung in Prag stattfand, und wie sie im Jahre 1788 für Wien abgeändert wurde, endlich auch die Gründe dieser Abänderung zu würdigen.

Bezüglich der ersten Aufführung in Prag (29. Oktober 1787) besteht kein Zweifel mehr, nachdem sich mehrere Abdrücke des Libretto vorgefunden haben. Der Verfasser dieses Aufsatzes beabsichtigt auch, eine neue wortgetreue, mit Anmerkungen über spätere Aenderungen versehene Ausgabe dieses ersten italienischen Textbuches zu veranstalten, welche hoffentlich den zahlreichen Verehrern Mozart's keine unwillkommene Gabe sein wird.

Nicht so erfolgreich waren bisher die Bemühungen, das Wiener Libretto vom Jahre 1788 aufzufinden; die genaue Betrachtung der vorhandenen Einlagsstücke läßt aber die Absicht des Meisters so bestimmt erkennen, daß darüber kaum ein Zweifel übrig bleiben kann. Die nun folgende Darstellung soll diese Behauptung rechtfertigen.

Im ersten Akte der Oper wollen die Meisten *) die Arie der Donna Elvira: „Mi tradì quell'alma ingrata" in der sechsten Scene, nach der Register-Arie des Leporello eingeschaltet wissen, und an dieser Stelle wird dieselbe auch wirklich gegenwärtig in Wien gesungen. Diese Stelle ist aber zuverläßig nicht diejenige, für welche Mozart sie bestimmt hat. Es widerspricht schon allen Grundsätzen der theatralischen Oekonomie, daß eine Hauptperson in den ersten Scenen des ersten Aktes, ohne die Bühne zu verlassen, zwei Arien, und wenn jene „alla Händel" („Ah fuggi il traditor") nicht hinwegbleibt, bald darauf noch eine dritte Arie singen soll, während sie im zweiten Akte außer dem Terzett und Sextett, dann einer kurzen Stelle im Finale gar nicht mehr beschäftigt ist. Der Wortinhalt des der fraglichen Arie vorangehenden Recitatives zeigt aber auch ganz deutlich, daß dieses Musikstück erst kurz vor dem Schluße der Oper einzuschalten ist. Im Anfange des ersten Aktes weiß Donna Elvira von den Unthaten des Don Giovanni nichts weiter, als daß dieser sie durch ein Eheversprechen

*) Insbesondere auch Gottfried Weber, Friedrich Rochliz und A. v. Wolzogen.

getäuscht und dann verlassen habe. Ihre Kränkung darüber spricht sie in der ersten Arie „Ah, chi mi dice mai“ umständlich und kräftig aus. Wenn sie durch Leporello erfährt, daß sein Herr überhaupt ein leichtsinniger Mädchenjäger sei, so kann dies zwar ihre Verachtung, ihren Abscheu vermehren, wie dieß im Recitative des Prager Textbuches ausgedrückt ist, keineswegs aber die Sprache der eingelegten Nummer veranlassen und rechtfertigen. Wie die unten folgenden Textworte zeigen, spricht hier Donna Elvira von schrecklichen, schaudervollen Missethaten des Don Giovanni; sie erwartet, daß der Rachestrahl der himmlischen Gerechtigkeit nicht länger zögern werde, auf sein Haupt zu fallen; sie sieht die Pforten der Hölle geöffnet, ihn zu verschlingen. Dieser Wuthausbruch ist erst dann erklärbar, wenn sie bereits die an Donna Anna und Zerlina versuchten Gewaltthaten und die Ermordung des Komthurs erfahren und die Verhöhnung und Beschämung erlitten hat, welche ihr durch die neue Heuchelei ihres Geliebten und durch die Verwechslung mit seinem Diener bereitet wird, — folglich nicht eher, als nach dem Sextett des zweiten Aktes. Wie diese Arie dort einzureihen ist, werden wir später sehen.

Bezüglich der Arie des Don Ottavio: „Dalla tua pace“ wurde nie bezweifelt, daß dieselbe im ersten Akte, nach der großen Arie der Donna Anna: „Or sai chi l'onore“, und nach dem kurzen Tenor-Recitative einzuschalten ist, welches schon im ursprünglichen Textbuche die 14. Scene bildete. Der Zusammenhang ist ganz klar, und es findet sich in der ganzen Oper keine andere Stelle, wo dieses Musikstück hinpaßte. Das alte Libretto enthält auch bereits das dazu gehörige Recitativ (ohne Arie), welches aber in der gedruckten Partitur im Zusammenhange der Oper weggelassen und der im Anhange als eingelegt vorkommenden Arie vorgesetzt wurde. Es ist hieraus auch ersichtlich, daß die Unschicklichkeit, daß Ottavio seine Verlobte „ungeleitet nach Hause gehen läßt“, schon ursprünglich bestand, und nicht erst durch die Einlage veranlaßt wurde. Es wird sich weiter unten zeigen, daß durch die für Wien gemachten Einschiebungen die zweite Tenorarie „Il mio tesoro intanto“ ganz wegfallen mußte. Hiedurch bestätigt sich aber auch der bereits von Anderen vermuthete Umstand, daß der Wiener Tenorist Francesco Morella keine höhere Gesangsbildung besaß und weder die B-dur-Arie, noch das Duettino des zweiten Finales zu singen im Stande war, daher Mozart diese beiden Stücke für Wien wegstrich und den Sänger durch die neue Arie im ersten Akte zu entschädigen suchte.

Wir kommen nun zum zweiten Akte, der in der Bearbeitung für Wien sehr wesentliche Aenderungen erlitt. Bis einschlüssig zu dem Sextette blieb Alles unverändert. Auch die hierauf folgende (in späterer Zeit überall weggelassene kurze Arie des Leporello: „Ah pietà, signori miei“ blieb stehen. Diese muß aber hier besonders erwähnt werden, weil sie den Anknüpfungspunkt der weiteren Einlagsstücke bildet. Bei den Schlußworten: „Mà s'io sapeva, fuggia per quà“, läuft nämlich Leporello schnell davon, und ist nach dem ersten Libretto nicht mehr einzuholen, wonach Don Ottavio erst die Ueberzeugung ausspricht, daß Don Giovanni der Mörder des Komthurs sei, und ehe er hingeht, mit Hilfe der Gerichte dessen Bestrafung zu veranlassen, den Anwesenden (Donna Elvira, Masetto und Zerlina) empfiehlt: „Il mio tesoro intanto andate a consolar“. Ganz anders gestaltet sich die Handlung in der Wiener Bearbeitung. Leporello sucht nach seiner Arie zu entfliehen, aber während die Andern abgehen, hält Zerlina ihn auf, und da auch ein Bauer aus dem Gefolge Masetto's dableibt, nöthigt sie den Leporello sich auf einen Stuhl zu setzen und sich dort fest anbinden zu lassen, obschon er flehentlich um Gnade bittet. Diese Scene, deren unmittelbare Verbindung mit Leporello's vorausgehender Arie ebenso durch den Zusammenhang der Textworte, wie durch die in das Recitativ herübergenommene und in diesem fortgesetzte Baßfigur der Arie außer Zweifel ist, gibt nun den natürlichen Anlaß zu dem eingelegten Duettino: „Par queste tue manine“, in welchem Leporello vergebens um schonende Behandlung bittet, Zerlina aber sich der Aussicht auf exemplarische Bestrafung des Frevlers freut. Während nun Zerlina abgeht, um die Gehilfen ihrer Rache herbeizurufen, bleibt Leporello unter der Aufsicht eines Bauers zurück, den er aber durch die Klage über heftigen Durst bewegt, ihm Wasser holen zu gehen. Während dessen Abwesenheit befreit sich Leporello von seinen Banden und entflieht. Nun kömmt Zerlina zurück und bringt Donna Elvira mit; beide wollen den Frevler ihren Zorn empfinden lassen, sind aber erstaunt, diesen nicht mehr zu finden und vermuthen, daß er durch seinen Herrn befreit worden sei. Zerlina eilt fort, um Don Ottavio von dem Vorfalle zu unterrichten und durch ihn Rache zu erlangen.

Donna Elvira bleibt allein zurück, und hier ist die Stelle, an welcher nothwendig ihre für Wien komponirte Arie eingelegt werden mußte. Auf diese Lage der Handlung passen vollkommen die Worte des obgedachten Recitativs; die milderen Worte der Arie bereiten auf den letzten Versuch (im zweiten Finale) vor, den Don Giovanni zur Umkehr zu bewegen; endlich wäre es auch ganz undenkbar, daß Elvira von Zerlina herbeigeholt wird, um nur zwei Zeilen zu recitiren und dann wieder abzugehen. Durch die eben dargestellte Abänderung im Gange der Handlung und durch die Verbindung der eingeführten Scenen wird aber auch die Tenorarie in B-dur sammt dem vorausgehenden trockenen Recitative ganz ausgeschlossen, wie schon weiter oben bemerkt wurde.

Diese Anordnung der Musikstücke wird überdies durch Mozart's eigenhändige Bezeichnung seiner Partitur der Arie Elvirens als Scena XIV. bestätiget, was nur unter den entwickelten Voraussetzungen zutrifft, wenn man zugleich auch das Ständchen des Don Giovanni, welches im Prager Textbuche unrichtig dem vorausgehenden Auftritte angehängt ist, als eine besondere Scene zählt. Endlich sind auch in dem Abdruck des ersten Prager Textbuches, welches Hr. v. Köchel besitzt, mit einer sehr alten Handschrift die Stellen bezeichnet, an welchen die Einlagsstücke eingefügt waren, und die mit der oben angegebenen Reihenfolge genau übereinstimmen.

Wenn wir noch anführen, daß in Mozart's eigenhändiger Partitur im zweiten Finale das kleine, aber schwierige Duett zwischen Donna Anna und Donna Elvira, nebst einigen kurzen Reden der übrigen Personen (offenbar für Wien) gestrichen, und diese Stelle mittelst einer harmonischen Wendung so eingerichtet ist, daß auf die Worte: „Ah certo è l'ombra che s'incontrò“, sogleich die zum fugenartigen Schlußsatze leitenden Verse folgen: „Resti dunque quel birbon con Proserpina e Pluton“ u. s. w., so haben wir alle nachweislichen Abweichungen vor uns, welche Mozart selbst für die Wiener Aufführung im Jahre 1788 zu machen sich veranlaßt fand. Man darf sich dabei nicht verhehlen, daß durch die Beibehaltung der Arie des Leporello nach dem Sextett und durch die neue Scene zwischen ihm und Zerlina die Wirkung der Oper nicht gewonnen hat. Die ohnehin im zweiten Akte matter werdende Handlung wird dadurch noch mehr verzögert, und die erwähnten zwei Musikstücke gehören zu den vergleichungsweise schwächeren des ganzen Werkes. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß durch diese Scenen das Wiener Publikum etwas abgekühlt wurde, worin dann auch die Anfangs lauere Aufnahme der Oper ihre Erklärung fände. In allen deutschen Bearbeitungen sind diese zwei Nummern mit Recht weggelassen worden.

Ein noch lebender Kunstfreund, der im Jahre 1788 als Sopransänger im Chore mitwirkte, hat dem Verfasser dieser Zeilen mitgetheilt, daß damals bei den ersten Vorstellungen die Schlußscene mit dem Chor: „Questo è il fin di chi fà mal“ allerdings aufgeführt, aber sehr bald ganz weggelassen, und die Oper schon damals mit dem Untergange des Don Giovanni geschlossen worden sei. Demnach wäre dieser Schluß, wie er heute allgemein üblich ist, noch bei Mozart's Lebenszeit mit seinem Vorwissen eingeführt worden. Und in der That ist auch dieses das richtige, allein befriedigende Ende der Oper, wogegen Alles, was in der Partitur noch folgt, matt, farblos und überflüssig erscheint. Wir werden daher wohl daran thun, bei diesem Schluße zu bleiben und von allen Aenderungen oder Zusätzen Derjenigen abzusehen, welche den fugirten Satz in D-dur nicht vermissen, oder die dem Komthur, oder wohl gar noch dem von der Hölle verschlungenen Don Giovanni ein Requiem abhalten möchten.

Zum Verständniß und zur Rechtfertigung dieser Darstellung folgen hier noch die Textworte der zunächst auf das Sextett folgenden Scenen, nach der aus dem Zusammenhange der Einlagstücke ersichtlichen Bearbeitung für Wien.

Scena XI.

Zerlina, Leporello, un Contadino.

Zerl. Restati quà, restati quà!
Lep. Per carità, Zerlina!
Zerl. Eh! non c'è carità pei pari tuoi.
Lep. Dunque cavarmi vuoi . . . .
Zerl. I capelli, la testa, il core e gli occhi!
Lep. Senti, carina mia!
Zerl. Guai, se mi tocchi!
Vedrai, schiuma de' birbi, qual premio n'ha,
Chi le ragazze ingiuria!
Lep. Liberatemi, o Dei, da questa furia!
Zerl. Masetto . . Olà, Masetto . . !
Dove diavolo è ito? . . . Servi, gente!
Nessun vien. . . nessun sente.
Lep. Fa piano per pietà. . .
Non strascinarmi a coda di cavallo.

Zerl. Vedrai, vedrai, come finisce il ballo!
Presto quà quella sedia.
Lep. Eccola!
Zerl. Siedi!
Lep. Stanco non son.
Zerl. Siedi, o con queste mani.
Ti strappo il cor, e poi lo getto a' cani.
Lep. Siedo, mà tu di grazia metti giù quel rasojo:
Mi vuoi forse sbarbar?
Zerl. Sì, mascalzone,
Io sbarbare ti vò senza sapone.
Lep. Eterni Dei!
Zerl. Dammi la man!
Lep. La mano;
Zerl. L'altra!
Lep. Mà che vuoi farmi?
Zerl. Voglio far quello che parmi.
Lep. Per queste tue manine
Candide e tenerelle,
Per questa fresca pelle
Abbi pietà di me.
Zerl. Non v'è pietà, briccone.
Son una tigre irata
Un' aspide, un leone,
Nò, nò, pietà non v'è!
Lep. Ah, di fuggir si provi!
Zerl. Sei morto se ti movi!
Lep. Barbari, ingiusti Dei!
a due In mano di costei
Zerl. Chi capitar mi fè!
Barbaro traditore,
Del tuo padrone il core
Avessi quì con te!
Lep. Deh, non mi stringer tanto
L'anima mia sen và!
Zerl. Sen vada, o resti: intanto
Non partirai di quà!
Lep. Che strette, o Dei, che botte!
È giorno, ovver e notte?
a due Che scosse di tremuoto
Che buja oscurità!
Zerl. Di gioja e di diletto
Sento brillarmi il petto:
Così, così cogli'uomini.
Così, così si fà. (Zerlina parte)

Scena XII.

Leporello ed un Cantadino.

Lep. Amico, per pietà, un poco d'aqua fresca
O ch'io mi moro! guarda un po'
Come stretto mi legò l'assassina!
(Parte il Contadino).
Se potessi liberarmi coi denti...
Oh, venga il diavolo, a disfar questi gruppi!
Jo vo' vedere di rompere la corda... come e forte
Paura della morte!
E tu Mercurio, protettor dei ladri,
Proteggi un galantuom!
Corragio... bravo... Pria che costei ritorni
Bisogna dar sprone alla calcagna
E strascinar, se occorre, una montagna. (Parte.)

Scena XIII.

Entra Zerlina con Donna Elvira

Zerl. Andiam, Signora: vedete in qual maniera
Hò concio il scellerato.
D. Elv. Ah, sopra lui
Si sfoghi il mio furor.
Zerl. Stelle! in qual modo si salvò quel briccone?
D. Elv. L'avrà sostratto l'empio suo padrone.
Zerl. Fù desso senza fallo! anche di questo
Informiam Don Ottavio; a lui si aspetta
Per far noi tutti, o domandar vendetta. (Parti.)

Scena XIV.

Donna Elvira, sola.

D. Elv. In quali eccessi, o Numi
In quai misfatti orribili, tremendi.
È avvolto il sciagurato!
Ah nò, non puote tardar
L'ira del cielo, la giustizia tardar!
Sentir già parmi la fatale saetta
Che gli piomba sul capo! Aperto veggio
Il baratro mortal!... Misera Elvira,
Che contrasto d'affetti in sen ti nasce!
Perchè questi sospiri, e queste ambascie?
Mi tradì quell' alma ingrata
Infelice oddio mi fà.
Mà, tradita e abbandonata
Provo ancor per lui pietà.
Quando sento il mio tormento,
Di vendetta il cor favella;
Mà se guardo il suo cimento,
Palpitando il cor mi và. (Parte.)

Theaterbriefe aus Paris.

III.

Saison-Eröffnungen der Pariser Bühnen.

(Fortsetzung).

A. F. — Das Odéon-Theater wurde mit einem neuen vieraktigen Lustspiel von Leroy, „Les plumes de paon" betitelt, eröffnet. Der geistreiche, als Mitarbeiter des „Charivari" auch in weiteren Kreisen bekannte Verfasser gibt in diesem Stücke abermals unverkennbare Proben seines Talents und bekundet einen entschiedenen Fortschritt gegen die im vergangenen Winter von ihm zur Aufführung gekommenen „Relais". Trotz-

dem dürfte dieses Lustspiel schwerlich irgendwo einen sehr durchschlagenden Erfolg erzielen, weil die Idee zu verbraucht ist und man vom ersten Augenblick ahnt, daß schließlich der sich mit fremden Federn schmückende Delahaye doch entlarvt, das Laster bestraft und die Tugend belohnt wird. Sehr gut gelungen ist dem Dichter die eine humoristische Episode, die er in Champagnac, dem Haupt-Redakteur einer neugegründeten Zeitschrift, geschaffen hat und die Thiron mit aller ihm zu Gebote stehenden Verve zur Anschauung bringt. Laroche debütirte als Paul Gérard. Er faßte den Charakter des vielfach verkannten und durch die Schläge des Schicksals entmuthigten Dichters richtig auf und brachte ihn maßvoll zur Geltung; nur erschien mir sein Mienenspiel bisweilen bis zur Grimasse verzerrt, ein Fehler, den ich dem jungen Künstler gerne zu gute halten will, weil er sicherlich aus löblicher Absicht entsprungen ist und sich bei größerer Reife immer mehr verlieren wird. Um die sonstige Aufführung erwarben sich die Damen Mosé (Camille) und Masson (Baronin) und die HH. Pierron (Lardières), Romainville (Guerbois), Riga (Delahaye) ꝛc. wesentliche Verdienste. Zwei neue einaktige Lustspielchen „Une défaite avant la victoire“ und „Les mères terribles“ sind keine sonderlichen Bereicherungen des Repertois. Im ersteren Stücke debütirte Mlle. Génat mit Glück. In dem neueinstudirten „Testament de César Girodot“ bewährte Mlle. Picard von neuem ihre längst bekannte Meisterschaft, und Romainville war vortrefflich als Cäsar Girodot. Kotzebue's „Menschenhaß und Reue“ (in der Pagès'schen Uebersetzung unter dem Titel „Misanthropie et repentir“), das in Deutschland schon längst als ein überwundener Standpunkt betrachtet wird, ist hier sehr beliebt und hat bei seiner Reprise wieder außerordentlich gefallen. Das Stück hat durch die Kürzung einiger Längen des häufig etwas zu prosaischen Dialogs des Originals gewonnen, jedoch der Schluß des dritten und vierten Aktes bleibt für die Kunstanschauungen und den Geschmack der heutigen Generation sehr gewagt und würden jetzt an den meisten deutschen Bühnen mit Lächeln aufgenommen werden. Hier verfolgte man die Handlung mit der gespanntesten Aufmerksamkeit, und bereits im ersten Akte perlten in den schönen Augen meiner Nachbarin im Fauteuil d'orchestre einige verstohlene Thränen, die im letzten Akte sodann sich in vollen Schleußen ergossen. Mlle. Debay gab die Madame Müller (Eulalia) mit Gefühl und edler Würde. Mlle. Delahaye spielte sehr lebendig den jungen Peters. In den letzten Wochen hat man den „Marquis de Villemer“ wieder angesetzt, der noch immer eine mächtige Anziehungskraft ausübt, um so mehr, als sämmtliche Hauptrollen, mit Ausnahme der Damen Thuillier und Ramelli, neu besetzt sind. Den duc d'Aléria gibt nunmehr Brindeau, den Comte de Dunières St. Leon, den Marquis de Villemer Laroche, die Diane Mlle. Petit, die Baronne d'Arglade Mlle. Henriot.

Nachdem Sardou, wie verlautet, mit seinem „Don Quichotte“ das nette Sümmchen von circa 50,000 Frcs. verdient, machte dieses Ausstattungsstück auf dem Théâtre du Gymnase-dramatique drei Dichtungen Platz von der Art, wie sie lange schon auf dieser Bühne heimisch sind. Als lever de rideau figurirte das einaktige Proverbe von Th. Barrière und J. Lorin, „Quand on veut tuer son chien“, und diesem folgten zwei Novitäten: „Les curieuses“, Lustspiel in einem Akt von H. Meilhac und A. Delavigne und „Un ménage en ville“, comédie (nach deutschen Begriffen jedoch mit Schauspiel zu übersetzen) in drei Akten von Th. Barrière. Beide Stücke sind spezifisch französisch, sie sind Beiträge zur Sittengeschichte des modernen Babylon, Genrebilder en miniature aus dem Pariser Leben der echten und falschen haute volée. In „Les curieuses“ ist das Sujet kurz folgendes: Zwei Damen der großen Welt, eine russische Fürstin und eine Pariser Gräfin, möchten gerne einmal aus eigener Anschauung das Leben und Treiben der feinen Loretten, die Art und Weise, wie die Männerwelt mit diesen verkehre, kennen lernen. Sie verirren sich in die Gemächer einer dieser Damen des Demi-monde, woselbst sie beinahe für ihre Neugierde bestraft worden wären, wenn nicht ein junger Vicomte, den sie daselbst treffen, sie gekannt und, nachdem er sich kurze Zeit hindurch einen Scherz mit ihnen erlaubt, ihnen diese Beschämung erspart hätte. So kommen sie mit dem bloßen Schrecken davon, werden dadurch von ihrem Fehler geheilt und schwören, nie wieder demselben zum Opfer zu fallen. Die kurze Bluette ist pikant und mit Geist geschrieben, nur leider zu arm an dramatischen Situationen. Ein erhöhtes Interesse gewinnt das Stückchen noch dadurch, daß die chronique scandaleuse in der russischen Fürstin das wohlgelungene Konterfei einer in Paris bekannten (österreichischen) Persönlichkeit erblicken will. Gespielt ward das Lustspiel von den Damen Delaporte, Pierson und Chaumont und den HH. Berton, Derval und Victorin. In „Un ménage en ville“ hat Barrière ein aus dem Alltagsleben gegriffenes Thema mit viel Geschick und Bühnenkenntniß

verarbeitet. Die Konflikte, in die ein junger Ehemann dadurch geräth, daß er die zarten Bande, die ihn an eine frühere Geliebte, die zugleich Mutter eines Kindes von ihm ist, fesseln, nicht rechtzeitig zu brechen weiß, sind ein echt dramatischer Vorwurf, dem der Dichter mehrere höchst effektvolle Scenen abgewonnen hat. Nur der Schluß, daß ein alter Onkel, um das häusliche Glück der von ihm vergötterten Gattin seines Neffen in ungetrübter Klarheit zu erhalten und zugleich dem armen Kinde, das die Frucht der illegitimen Verbindung seines Neffen mit seiner Maitresse ist, einen Vater zu geben, sich selbst für den Verführer ausgibt und Mlle. Vernon (dieß ist der Name der Lorette) heiratet, ist unbefriedigend. Als alter Onkel war Numa, der vom Vaudeville-Theater wieder hieher in seinen früheren Wirkungskreis zurückgekehrt ist, vortrefflich. Mlle. Fromentin gab die Louise Vernon mit künstlerischer Mäßigung, was bei dieser meist auf der äußersten Spitze stehenden Rolle sehr schwierig ist. Als Camille und Juliette betraten zwei Nichten von Mlle. Brohan vom Théâtre français zum ersten Male die Bretter. Man sieht, daß Künstlerblut in ihren Adern rollt; denn schon am zweiten Abend bewegten sie sich mit einer Sicherheit auf der Bühne, als ob sie schon Jahre lang auf derselben zu Hause wären. Ihre Spielweise läßt die gediegene Schule ihrer Tante und die unvergleichlichen Vorbilder der Künstler vom Théâtre français erkennen. Mlle. Camille Dortel erinnert in Erscheinung und Organ mehr an Madelaine Brohan, während Mlle. Samary der Embryo zu einer leibhaftigen Augustine Brohan ist. Beide Künstlerinnen werden, wenn nicht Alles trügt, in kürzester Zeit eine brillante Karriere machen.

Das Théâtre du Palais Royal hat mit Sardou's „Les pommes du voisin“ wieder einmal einen durchschlagenden Erfolg errungen. Das Stück ist seitdem auch in Deutschland bekannt und auf einer Ihrer Wiener Bühnen gegeben worden. Daß die Posse hie und da an die Grenze des Erlaubten streift, ja dieselbe sogar stellenweise überschreitet, mag der Wahlspruch entschuldigen, den das Théâtre du Palais Royal auf seinem Banner führt und der, wie der Titel jener Méhul'schen Oper „Je toller, je besser“ lautet, der erste Akt, die Exposition enthaltend, ist, obgleich auch recht wirksam, doch immerhin der am wenigsten unterhaltende. Dann aber wird die Handlung immer amüsanter, und man kommt aus dem Lachen gar nicht mehr heraus. Es ist dies besser, als wenn es umgekehrt wäre, wie dies z. B. bei desselben Dichters „Le dégel“ der Fall ist, wo das Stück gegen den Schluß abfällt, was auch theoretisch ein Verstoß gegen den kunstgerechten dramatischen Bau ist, der als eine seiner Grundregeln Steigerung vorschreibt, man hat Sardou die Priorität der Idee dieses seines neuesten Bühnenstückes streitig gemacht und ihn des Plagiats beschuldigt. Aber mit Unrecht! Der Dichter bestreitet gar nicht, Manches in seinen „Pommes du voisin“ einer bekannten Novelle entlehnt zu haben und aus freiem Antrieb hat er dem Verleger, bei welchem diese erschienen ist, einen Theil seiner Tantième angeboten. Die Aufführung ist eine sehr gelungene: Geoffroy gibt mit drastischer Komik die Hauptrolle und wird von den HH. Luguet, Lhéritier und Lassouche auf's beste unterstützt. Die weibliche Glanzrolle ist in den Händen von Mlle. Honorine. Dieselbe erntet allabendlich lebhafte Applause, obgleich ihr für ihre Paola hie und da mehr übersprudelnder, kecker Humor und mehr ausgelassene Laune zu wünschen wären. Mlle. Honorine wurde bei ihren ersten Debüts als Rosita in „La femme aux oeufs d'or“, Thérézon in „La perle de la cannebière“ und in den „Diables roses“, wie es jetzt scheint, doch wohl etwas überschätzt, wenn man in ihr eine neue epochemachende Größe für das Theater des Palais-Royal erblickte, die selbst ihre in diesen Hallen so gefeierte Vorgängerin Frl. Schneider verdunkle. Mlle. Honorine hat vor dieser den Vorzug einer dezenteren Spielweise voraus, dagegen besitzt Mlle. Schneider ein gewisses laisser-aller, eine liebenswürdige Freiheit, um nicht zu sagen Keckheit, in Sprache und Bewegungen, die sie vortrefflich kleidet. Sie versteht die Kunst, die zündenden Witz- und Schlagworte wie Raketen in's Publikum zu schleudern, und gerade für die Palais-Royal-Stücke ist dies von unschätzbarem Werthe, ebenso wie daß man den Zuschauer unwillkürlich so mit fortreißt, daß man ihm nicht Zeit zum Nachdenken und Ueberlegen läßt. Das den Abend eröffnende einaktige Vaudeville „Un tailleur pour Dames“ von Jules Renard ist ebenfalls recht unterhaltend.

Das Théâtre du Vaudeville machte von der neu in's Leben getretenen Theaterfreiheit Gebrauch, um an einem Abend vier verschiedene kleine Stücke der heterogensten Richtungen zur Aufführung zu bringen, ein Unternehmen, das wohl schwerlich auf Kassenerfolge abgesehen war, denn das Haus war in der Regel nur mäßig besetzt und die Spekulation wäre in dieser Beziehung eine total verfehlte gewesen. Um so mehr Anerkennung verdient deßhalb aber der Direktor dieser Bühne, daß er, obgleich dies Resultat leicht vorauszusehen war,

dennoch diese Stücke in Scene setzte, und dadurch dem spärlichen Häuflein Kunstfreunde, das sich einfand, einige genußreiche Stunden verschaffte. Das erwähnte Programm bestand aus: „Le florentin“, comédie en 1 acte par Lafontaine; „Le 24 février“, drame en 1 acte d'après Werner; „Le devin du village“, intermède par J. J. Rousseau; „Pierrot posthume“, arlequinade en 1 acte par Th. Gautier. Wenn „Le florentin“ auch den Meisterschöpfungen seines unvergleichlichen Zeitgenossen Molière nicht ebenbürtig ist, so erzielt doch auch diese Schöpfung noch immer ganz hübsche Effekte auf der Bühne, namentlich wenn die Rolle des Harpagène so gut zur Darstellung kommt, wie dies von St. Germain geschah. Die schauervolle Schicksalstragödie von Zacharias Werner, der allerdings eine gewisse stylvolle Großartigkeit nicht abzusprechen ist und die in Folge dessen stets nicht ohne mächtige Wirkung auf eine empfängliche Phantasie bleiben wird, ist in Deutschland längst vom Repertoir verschwunden. In Frankreich mag man sie eineetheils vorführen als ein charakteristisches Kuriosum der deutschen Literatur nach den Begriffen, die man vielfach (mit Ausnahme der eigentlichen Gelehrtenkreise, die Deutschlands Kunst und Literatur vollkommen richtig beurtheilen, unparteiisch kritisiren und nach Verdienst und ohne Neid und Vorurtheil würdigen) jenseits des Rheins von dem deutschen Charakter, dem deutschen Wesen und den diesem zum Ausdruck dienenden Dichterwerken hat; anderntheils mag die Hochschätzung, mit welcher die geistreiche Mad. de Staël von dieser Dichtung, die zur Zeit des Aufenthaltes jener Schriftstellerin in Deutschland gerade en vogue war, spricht, die Ursache sein, daß man dieses Werk in der am Vaudeville-Theater diesen Herbst gegebenen Uebertragung zum, wenn ich nicht irre, bereits fünften Male übersetzt ist. Die vorliegende Bearbeitung begeht den großen Fehler, daß sie das Stück glücklich ausgehen läßt und dadurch der tragischen Katastrophe die Spitze abbricht. Zudem geht der Dichtung, trotz des unverkennbaren Fleißes, mit welcher die Uebersetzung gemacht ist, durch dieselbe doch ein Hauptreiz, der der kräftigen, kernhaften Sprache des Originals verloren. Das kleine Trauerspiel ließ das Publikum kalt. Die Besetzung war folgendermaßen: Kunz: Parade; Kurt: Munié; Trude: Mad. Alexis. „Le devin du village“, Text und Musik vom berühmten Verfasser des „Emil“, der „Nouvelle Héloise“ und der „Confessions“, hat heutzutage nur noch ein vorwiegend literar-historisches Interesse. Einige darin enthaltene Gesangsnummern sind ganz nett. Troy gab die Titelrolle, Leroy den Colin und Mlle. Laporte die Colette. Gautier's „Pierot posthume“ ist ein Produkt voll Geist, Witz und Humor aus der Feder des beliebten Dichters. St. Germain war ein Pierrot vom Wirbel bis zur Sohle, Mlle. Bianca eine charmante, schelmische Colombine und Grivot ein recht drolliger Arlequin.

(Schluß folgt.)

Stockholmer Theater- und Musikbericht.

Saison-Anfänge. Pekuniäre Ergebnisse. Novitäten.

L. — Die Stockholmer Blätter berichten, daß der Monat September, der erste der gegenwärtigen Saison, der glücklichste in pekuniärer Beziehung für die hiesigen beiden königlichen Theater, das sogenannte „Große“ und das „Dramatische“ gewesen ist. Das „Große Theater“, welches, wenn es ausverkauft ist, 1800 Rthlr. schwed. Reichsmünze (3 Th. preuß. C. = 8 Th. schwedisch) einbringt, habe für 19 Vorstellungen eine Einnahme von 26,000 Rth. gehabt und das „Dramatische Theater“, welches für 1 Vorstellung 900 Rth. einbringen könne, für 26 Vorstellungen 17,968 Rth. Gewiß gehört es zu den Seltenheiten, daß k. Bühnen mit ihren pekuniären Resultaten zufrieden sind; es ist daher wohl der Mühe werth dies, namentlich auch zur Vergleichung, hier anzuführen.

Rechnen wir nun aber die auf dem „Großen Theater“ allerdings ganz gut vertretene und auch in Betreff der wirkenden Kräfte höchst achtungswerthe Oper ab, so ist das, was uns auf beiden Bühnen als Neues, von einer frisch sprudelnden poetisch-dramatischen Schöpfungskraft der schwedischen Nation Zeugendes begegnet, doch immer noch ziemlich gering. Ein neues tragisches Stück in fünf Akten, dessen Stoff der schwedischen mittelalterlichen Geschichte entnommen ist, haben wir noch zu registriren und zwar mit dem Bemerken, daß es sich des Beifalls des Publikums und der Menge erfreute, wenn es auch zweifelhaft ist, ob es sich auf dem Repertoir halten wird. Es heißt: „Folkunga-Lek“, ein Titel, der sich deutsch nicht wohl wiedergeben läßt. „Lek“ heißt Spiel und die Folkunger ist das alte schwedische Königsgeschlecht, welches von Birger Jarl, (1250—1279), welcher Stockholm befestigte und zur Hauptstadt des vereinigten Reichs der Schweden und Go-

then machte, gegründet wurde. Der Enkel Birger Jarl's hatte nicht den kräftigen Charakter, wie er selbst. Er hieß auch Birger und lebte in fortwährendem Streit mit seinen Brüdern. Anfangs stand ihm in der Person des Thorkel Knutson ein charaktervoller Staatsmann zur Seite. Als er sich aber von dessen Feinden, denen er wegen seiner Kraft, Klugheit und Rechtschaffenheit ein Dorn im Auge war, hatte verleiten lassen, ihn zu tödten, wich sein guter Geist von ihm, so daß sein ferneres Leben haltlos war, ein Hin- und Herschwanken zwischen Bösem und Gutem, wo das letztere stets unterliegt, eine Regierung voll Bruderzwist und gegenseitigem Ueberbieten im schwärzesten Verrath. Seine Brüder nahmen ihn durch Verrath gefangen und nöthigten ihn, ⅔ des Reiches an sie abzutreten. Er rächte sich durch neuen Verrath, fing die Brüder, sperrte sie in ein finsteres Burgverließ und ließ sie elend verhungern. Da regten sich aber die sittlichen Mächte in der Brust des Volks, es fühlte, daß nicht der Gehorsam die absolute Pflicht sei, sondern der Wille und die Geltendmachung des guten Prinzips, es erhob sich und jagte den schlechten König und unnatürlichen Bruder in's Exil. Man sieht, daß sich aus diesem Stoffe wohl ein gutes Kunstwerk bilden läßt. Der Verfasser Hr. Josephson, beginnt sein Stück mit dem Tode Thorkel Knutsons und hat die historischen Charaktere, nach allgemeinem Urtheil, richtig zu zeichnen und zu gruppiren gewußt, wenn auch das Interesse sich zwischen ihnen theilt. König Birger wird von dem vortrefflichen Charakterspieler Hrn. Swartz mit erschütternder Wahrheit dargestellt, und namentlich ist es von tragischer Wirkung zu sehen, wie er stets neuen Anlauf zum Guten nimmt, immer aber, weil der treue Freund, den er hat morden lassen, ihm nicht mit seiner Kraft zur Seite steht, schließlich aus Schwäche dem Bösen in die Arme sinkt.

Das „dramatische Theater" brachte als Neuigkeit ein Lustspiel aus dem Deutschen: „Eglantine" von Eduard Mautner, welches, da man hier der französischen Demi Monde-Stücke überdrüßig war, mit Interesse gesehen wurde. Dennoch fühlten Publikum und Kritik sich etwas getäuscht, und letztere fragte, ob es denn ein Gewinn sei, von dem Schlüpfrigen in das Langweilige zu gerathen. Man fand Charaktere und Situationen zu gesucht. Vermöge eine Situation durch eine verdienstliche Darstellung den Zuschauer in Illusion zu versetzen, so erhalte er nicht selten statt des Langweiligen den Eindruck des Peinlichen. Es scheine unvermeidlich, daß die Herzen der Heldinnen brächen, oder daß alle in das Netz Verwickelten zu Grunde gingen unter der Wucht der Folgen des Dargestellten. Da zeige sich jedoch die moderne Schwäche, welche, um die Zuschauer zu schonen und eine gute Komödienauflösung herbeizuführen, nicht wage, die nothwendigen Konsequenzen zu ziehen und sich dann durch einen deus ex machina aus der Verlegenheit ziehe. Dadurch aber schwäche man den Glauben an den Ernst des Lebens ab und verleite zu leichtsinnigem Hervorrufen von Verwicklungen, welche in der Wirklichkeit nicht so gelöst würden, weil die sittlichen Mächte des Lebens nicht mit sich spaßen lassen. Was man aber einem Franzosen verzeihe, müsse man bei einem Deutschen tadeln, wenn er seiner nationalen Mission treu bleiben wolle. Die Titelrolle wurde von Fr. Hwasser mit der ganzen ihr eigenthümlichen Feinheit in Deklamation, Mimik und Plastik gegeben und wurde diese am Schluß gerufen.

„Die Biedermänner" hat dies Theater bereits 26 Mal aufgeführt und „Montjoye" ebenfalls sehr häufig. Neu war noch ein französisches Stück: „Richard Sheridan" („Un homme de rien"), Schauspiel in vier Akten.

Die Oper brachte „Don Juan", „Figaro's Hochzeit", „Freischütz", „Weiße Dame", „Fra Diavolo", „Faust" von Gounod, „Oberon", „Barbier", „Troubadour" und am 29. September, dem Todestage Gustaf I. Wasa, die alte Oper „Gustaf Wasa", Musik vom Deutschen Naumann, der Text von Gustav III. und Kellgreen. Vorbereitet werden „Hans Heiling", „Tell", „Fidelio" mit Frl. Hebbe in der Titelrolle, und „Die Hugenotten". Im Schauspiel endlich Byron's „Sardanapal".

Eine in Paris gebildete junge Sängerin, Frl. Gurli Lublin, gab ein Konzert und zeigte sich im Besitze einer vorzüglichen und ausgebildeten Stimme. Das Programm zeigte vorzugsweise deutsche klassische Musik, eine Arie aus Gluck's „Orpheus", ein Quintett aus Mozart's „Cosi fan tutte", und die Ouvertüren zu „Egmont" und zu den „Hebriden".

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

5. — 18. Januar: „Das übelgehütete Mädchen". — „Wilhelm Tell". — „Martha". — „Satanella". — „Lucia von Lammermoor" (2 Mal). — „Fidelio". — „Fra Diavolo". — „Gräfin Egmont". — „Robert der Teufel". — „Der Postillon von Lonjumeau". — „Jotta". — „Don Juan". — Ein Mal, wegen Ablebens der Großherzogin von Toscana, geschlossen. Frl. v. Murska Martha, Lucia und Isabella a. G.

Wir haben berichtet, daß Frl. v. Murska's neuerliche Gast- oder Antrittsrollen von Beifall begleitet waren. Dem bereits sehr relativen Maßstab, den man genöthigt ist, in diesen Räumen zu gebrauchen, entspricht auch ein solcher, ebenfalls sehr relativer Erfolg. Vom Standpunkte der strengen Kritik ist viel an Frl. v. Murska auszusetzen: vor Allem sind die Grazien ausgeblieben, die Geberden und überhaupt alle Bewegungen der Gastin sind fast ebenso ungeschickt, wie bedeutungslos, ihr Gang (wie auf Springfedern) von geradezu komischem Effekt, ihr Spiel gleich Null, nur nothdürftig den äußerlichen Erfordernissen der Handlung folgend, ihr Gesang ohne Wärme, mitunter auch ohne Geschmack und selbst ihre Koloratur mitunter arg verwischt. Dagegen steckt in Frl. v. Murska's Kehle, namentlich in der oberen Lage, eine Reihe von Silbertönen, welche das Ohr wohlthuend berühren, ihr prachtvoller Naturtriller ist nicht minder erquicklich und vom Passagenwerk gelingt ihr Einiges, mitunter gerade das Schwierigere, auf überraschende, sehr oft effektvolle Weise, so daß in derselben Partie neben Unfertigem, Schülerhaftem, doch viel Bravour und viele gelungene Gesangspointen heraustreten. Was Wunder dann, daß bei der gegenwärtigen Armuth aller Opernbühnen an talentvollen und geschulten Sängerinnen Frl. v. Murska Erfolge feiert, wie sie unter anderen Verhältnissen nur einer künstlerisch beseelten und stylvoll gebildeten Erscheinung zukämen.

In der „Lucia" war die Arie des dritten Aktes der Glanzpunkt ihrer Leistung, in welcher ihre schönklingende Höhe und einzelne virtuos ausgeführte Verzierungen sammt Triller den Ausschlag gaben. Weit weniger gefiel uns Frl. v. Murska's Betheiligung an dem berühmten Sextett des zweiten Aktes, wo sie übermäßig ritardirte, die Töne geschmacklos ineinander zog und wo am Schluß die aufsteigende Trillerkette ein der Situation widersprechendes Effektmittel abgibt. Der erste Akt war das Schwächste, technisch wie künstlerisch, und die schöne Kantilene im Duett mit Asthon (zweiter Akt) wurde gänzlich fallen gelassen.

Mit einiger Befangenheit schien Frl. v. Murska an die Meyerbeer'sche Isabella gegangen zu sein, wenigstens zitterte ihre Stimme mehr als sonst bei den Eingangstakten im zweiten Akt des „Robert" und war sowohl ihre Haltung eine merklich unsichere, als auch ihr Vortrag der Arie ungleicher denn je, indem gegen zerstreute Proben von zierlicher Virtuosität eine Reihe skizzenhafter Züge grell genug abstach. Im vierten Akte hatte die Sängerin so viel Routine, wie sie überhaupt ihr eigen nennt, wiedererlangt. Hier müssen wir die vielmalträtirte „Gnadenarie" als das Gelungenste hervorheben. Mit geschickter Berechnung begann Frl. v. Murska dieselbe so leise und anspruchslos wie möglich und reservirte sich damit die Fähigkeit einer Steigerung, die denn auch wirklich effektvoll und was mehr sagen will, mit künstlerischer Berechtigung effektvoll ausfiel.

Die sonstige Aufführung sowohl der „Lucia", als des „Robert" war eine durchaus matte, zum Theil geradezu erbärmliche.

Hr. Ferenczy erfreute wohl als Edgardo hin und wieder das Ohr durch das schöne Timbre seiner Mitteltöne und seine deutliche Aussprache. Die hohen Töne dagegen nahm er mit sichtlicher Anstrengung, und sein Vortrag war entschieden mehr süßelnd (selbst „in seiner Wuth") als empfindungsvoll. Doch mochte er hier noch allenfalls genügen, nicht aber als „Robert", der einen sicheren, energischen und in seiner Ausbildung, wenn nicht zur Künstlerschaft, doch mindestens zur vollkommenen Gesangs und Spielroutine gelangten Sänger fordert. Hier konnte Hr. Ferenczy in keiner Weise ausreichen; Einzelnes etwa in der „Sicilienne" ausgenommen, war sein Gesang matt und verschwommen, mitunter sogar distonirend, sein Spiel flau und ängstlich. An einer gutgeleiteten Bühne hätte Hr. Ferenczy sich vielleicht zu einem guten Sänger ausgebildet, — hier verkümmert er als unersprießlicher Lückenbüßer, dessen Verwendung sich nicht nach seinen Fähigkeiten, sondern nach den Rasttagen seiner Tenor-Kollegen richtet.

Auch Hr. v. Bignio hat uns als Asthon nichts weniger als befriedigt. Er tremolirte wie die schlechten italienischen Baritonisten, und Vortrag und Spiel waren gleich schablonenhaft. Wir schätzen Stimme und Talent dieses Sängers, und mahnen ihn dringend zu besserem Gebrauch von beiden.

Hr. Mayerhofer (Raimund) war tüchtig wie immer, doch stand er mit seinen besseren Intentionen so

ziemlich allein. Die Chöre waren matt und verletzen ohnehin das Auge durch äußerliche Hinfälligkeit, die sich immer mehr den schon vorhandenen Häßlichkeiten zugesellt. Die ganze Oper ist nachlässig scenirt und übt im Ganzen nur mehr die Wirkung einer gewesenen Schönheit, deren noch übriggebliebene Reize des so nothwendigen Aufputzes entbehren.

Im „Robert" ist es noch viel ärger, mit bloßer Nachlässigkeit reicht man da nicht aus, da wird in den Chören z. B. geradezu gehudelt. Seit Jahren werden die Tempi dermaßen verhetzt, daß bei der offenbaren Verschlechterung des Chores eine größtentheils inkorrekte Aufführung zur Regel, ein energisches und reines Eingreifen zur Ausnahme wird. Dazu eine schäbige Ausstattung, eine zerstückelte Partitur, eine gut musikalische, aber stimmlich gebrochene Alice, ein braver, aber unbedeutender Raimbeaut, dem man überdies das Duett mit Bertram streicht, eine fleißige aber keineswegs verführerische Helene, was Wunder, daß selbst Bertram (der treffliche Schmid), unbewußt demoralisirt durch seine Umgebung und die allgemeine Stagnation am Operntheater, seinen Part ebenfalls nur in die konventionelle Teufelsfarbe kleidet, nur auf einzelne Stimmeffekte bedacht, mitunter auch stark tremolirend.

Weit besser gestaltete sich die Aufführung des „Fidelio". Da war doch noch Aufmerksamkeit, Sorgfalt, Stimmung im Einzelnen, wie im Ensemble, der Chor nahm sich doch einigermaßen zusammen, das Orchester, von Hrn. Esser dirigirt, wiewohl in der Begleitung oft zu stark, leistete doch in der großen Ouvertüre Bewundernswerthes und die Einzelträger der Oper verdienen überwiegend Lob: Fr. Dustmann wegen ihres künstlerisch empfundenen Vortrages, Hr. Beck, der als Gouverneur eine ganz tadellose Leistung bietet, durch Pracht der Stimme und charakteristisches Spiel imponirend, Hr. Draxler, der als Rocco seine Tüchtigkeit bewährt, Hr. Campe, Hr. Hrabanek, die als Jacquino und Minister genügen, Frl. Tellheim endlich, die als Marzelline, wie Hr. Walter als Florestan unsere besondere Aufmerksamkeit erregten.

In Frl. Tellheim's Händen gewinnt die Marzelline sichtlich an Wahrscheinlichkeit, denn die jugendliche Erscheinung und das frische, anspruchslose und doch sorgfältige Spiel der jungen Sängerin kommt ihr trefflich zu statten. Auf den Gesang verwendet Frl. Tellheim die gleiche Sorgfalt, doch nicht mit gleichem Erfolg. Ansatz und Vokalisation sind eben, wie schon mehrfach bemerkt, nicht tadellos, daher auch die richtige Abstufung, die schöne Bildung des Tones, sowie die Gleichmäßigkeit einer schnelleren Tonreihe nicht gut möglich. Manches gelang, manches nicht, Frl. Tellheim ist ihres Vortrages nicht Herrin, und dieses kann sie eben nur werden, wenn sie sich durch einsichtiges Studium eine gediegene Stimmbildungs- und Gesangsmethode aneignet.

Hr. Walter hat den Florestan mit all' der Gewissenhaftigkeit studirt, die man von einem so schätzbaren Sänger erwarten konnte. Das Adagio der Arie liegt bekanntlich etwas tief und dürfte, trotz seiner tiefsinnigen Melodie, keinem Tenoristen besonders sangbar scheinen. Die Hauptaufgabe eines Sängers muß hier wie überall die richtige Phrasirung, für den dramatischen Sänger überdies die Wiedergabe der Gesammtstimmung sein. Hr. Walter schien uns in Gefahr, über die Beobachtung des Einzelnen das Ganze zu übersehen, er wechselte Färbung und Stimmung bei jedem einzelnen Satze, betonte jeden, für sich genommen, richtig, vermochte es aber nicht völlig, über das Ganze dieser rührenden Klage jenen poetischen Ausdruck resignirter Männlichkeit zu breiten, der in den Worten: „Meine Pflicht hab' ich gethan" sanft kulminiren soll. Das Allegro ward viel besser, mit innerer Lebendigkeit und doch maßvoll gesungen; daß Hr. Walter sich am Schlusse desselben zu Boden wirft, ist eine freilich effektvolle, aber auch effekthaschende,*) daher bedauerliche Nachahmung Ander's, dem Hr. Walter lieber in der poetischen Erhebung nacheifern sollte. Im Terzett war Hrn. Walter's Mitwirkung von wohlthuender Einfachheit, wie auch seine Prosa sehr sorgfältig studirt und die Betonung einfach und richtig, die Aussprache besser war als sonst. Dagegen fanden wir Hrn. Walter's Mienenspiel und den Ausruf „Leonore" im Quartett, da Leonore sich zu erkennen gibt, auffallend unzureichend und vermißten wir im Duett der „namenlosen Freude" jeden Aufschwung im dramatischen Ausdruck, während die Stelle dem Sänger auch stimmlich jedesmal mißlang. Hoffen wir übrigens das Beste von einer Wiederholung, da ja die ganze Partie künstlerisch richtig angelegt war, demgemäß also nicht viel zu berichtigen, sondern nur Einiges zu vervollständigen übrig bleibt.

*) Noch störender ist freilich der alte Theatercoup, daß Leonore den Gouverneur noch mit der Pistole verfolgt, als sie nichts mehr zu fürchten hat.

An der Wien.

Gastspiel des Hrn. Dawison: „Der Kaufmann von Venedig", „Hans Jürge", „Die Wiener in Paris", „Emilia Galotti".

C. — Unter den verschiedenen großen und kleineren Rollen, welche der berühmte Gast an der Wien in den letzten beiden Wochen sich und dem Personale des Hrn. Strampfer zumuthete, muß der Shylok in Shakespeare's „Kaufmann von Venedig" zu den schwächsten, der Bonjour in Holtei's hübschem Genrebildchen „Die Wiener in Paris" zu den meisterlichsten gerechnet werden, während Hrn. Dawison's Hans Jürge in dem gleichnamigen Holtei'schen Drama zwischen beiden gewissermaßen die Mitte hält.

Wir sind keineswegs der Ansicht, man habe, — wie ganz neuerdings ein sonderbarer Schwärmer im Cotta'schen „Morgenblatt" wieder einmal behauptet hat, — im Shylok eigentlich nur eine komische Figur von episodischer Bedeutung zu erblicken. Aber Hr. Dawison übertreibt die Sache nach der anderen Seite: er macht aus dem venetianischen Juden etwas von einer männlichen Deborah, von einem tragischen Repräsentanten des gotterwählten Volkes, vor dem der ganze Kaufmann von Venedig, Shakespeare mit inbegriffen, sich erschreckt in den Winkel flüchtet. Wir ließen uns dies, in unserer eingestandenen Empfänglichkeit für die „neuen Seiten", die uns Hr. Dawison auf diese Weise an dem Helden von Juda zu zeigen versteht, vielleicht gefallen, wenn darüber nur nicht eben dieser Held selber entschieden zu Schaden käme. „Wer hoch steigt, fällt tief", — dieser alten Wahrheit muß man eingedenk werden, wenn der Dawison'sche Judas Makkabäus am Schluße der Gerichtsscene mit Schimpf und Schande davon gejagt wird. Der Kontrast dieses keineswegs tragischen Ausgangs gegen die ganze vorherige Haltung des Dawison'schen Shylok wirkt geradezu vernichtend für diesen. Er zerstört nicht nur die Shakespeare'schen Kontouren, — darauf kommt es uns Virtuosen ja nicht an, — sondern er raubt auch Hrn. Dawison, was viel bedenklicher ist, seinen ganzen Schlußeffekt. Um konsequent zu sein, hat Hr. Dawison den fünften Akt, — von den früheren abgesehen — grausam beschnitten. Es bleibt nur ein kurzes Enthüllungsscenchen zwischen den Eheleuten übrig. Dadurch erhält das Stück aber einen noch jäheren Abfall, — von dem in erster Linie Hr. Dawison herunterrollt.

Den Beifall, den wir unserem Gast hier wesentlich verkürzen mußten, spenden wir ihm dagegen aus voller Seele für seine köstliche Genregestalt des Bonjour. Das ist Meissonier's Palette auf der Bühne: schärfste Charakteristik bei voller Unterordnung unter das Ganze, die meisterlichste Delikatesse der koloristischen Behandlung und namentlich jener echt französische Humor, der mit uns für Augenblicke in die tiefsten Tiefen der Empfindung hinabsteigt, um uns dann aber gleich wieder auf die sonnige Höhe einer heiteren Lebensanschauung emporzuschwingen.

Aus dem Hans Jürge dagegen haben wir wieder nur ein getheiltes Herz davon tragen können. Der zweite Theil der schwierigen Rolle wurde von Hrn. Dawison mit bei ihm seltener Maßhaltung und eben deßhalb mit enormer Wirkung dargestellt. Man kann sich diese Bronzefigur des Georg Kapman mit der Thräne der Wehmuth im Auge nicht edler und menschlich wahrer denken. Dem Knecht Jürge der ersten Abtheilung dagegen gebrach es gerade an dieser inneren Wahrheit nur allzusehr, die Gestalt litt an übertriebenen, einerseits an's Kaliban'sche, andererseits an's Mephistophelische grenzenden, schneidenden Einzelzügen, so daß man zu keiner klaren Gesammtanschauung des Charakters kommen konnte.

Die Darsteller der übrigen Rollen gaben sich auch an diesen Abenden redliche Mühe. Frl. Christ hatte, als Anne in dem letztgenannten Stück, die freilich — bei aller Anerkennung ihres tüchtigen Strebens sei dies gesagt — für ihr etwas zahmes und gedrechseltes Talent gefährliche Nachbarschaft der Frl. Gallmeyer (Lisette) auszuhalten, welche ihre kleine Rolle mit frischester Laune und glücklichstem Erfolge spielte. Hr. Swoboda war ein köstlicher schwarzer Johann.

G. — Am 16. d. M. fügte Hr. Dawison seinem Repertoir den Marinelli bei, eine Rolle, die seinem künstlerischen Naturell in eminenter Weise zusagt. Die aalartige Glätte des Höflings, welcher Dolchstiche und Blumensträuße mit demselben kalten Lächeln begleitet, gleichviel ob er sie austheilt oder selbst empfängt, blieb das unwandelbar fest gehaltene Kolorit des Charakters, und wir gaben uns mit Behagen dem Vergnügen darüber hin, daß der Gast, einige kleine Spielereien mit der Dose und eine dann und wann etwas zu markirte Mimik abgerechnet, dießmal die Virtuosenkunststückchen zu Gunsten einer einheitlichen Leistung verschmähte, bis das unglückliche Anhauchen und Putzen der Lorgnette in der Szene mit der Claudia Galotti den feinen Hofmann, als der Marinelli bis dahin sich gezeigt hatte, doch nur als einen Kammerdiener erscheinen ließ. Man müßte Hrn. Dawison für einen schlechten Kenner seiner Kunst halten,

wenn er einem Hofmann des vorigen Jahrhunderts eine solche Insolenz gegenüber einer Dame zutrauen sollte. Die Capriole kann vielmehr nur für die Galerien berechnet gewesen sein, und wirkte auch auf diese, machte aber den Darsteller dadurch momentan zum Possenreißer. Von den Mitwirkenden gaben sich die meisten die erdenklichste Mühe, freilich auch zumeist mehr, als gut war. Hätte z. B. Hr. Dorn sich weniger mit der Anschütz-Imitation geplagt, er hätte gewiß — weniger geschwitzt. Hr. Friedmann fängt mit Unrecht in seiner Dawison-Nachahmung beim Näseln an, wir möchten ihm lieber die feine Tournüre dazu anrathen, die ihm zum Herzog fehlte. In welcher Ausgabe der alte Oberst Gallati heißt, wäre zu erfahren nicht uninteressant. Am anständigsten waren die Damen Christ, Berg und Schmitz. Doch scheint der zweitgenannten energische Leidenschaft gänzlich zu mangeln. Sie verlegte sich zu sichtlich auf gezwungene Mimik und erkünsteltes Pathos. Frl. Christ reichte für den letzten Akt bei weitem nicht aus.

Carltheater.

Am 14. Jänner zum ersten Mal: „Lieschen Wildermuth". Original-Lustspiel in 4 A. von A. Schreiber.

G. — Wenn wir in obbesagter Novität das Ergebniß des Unterhaltungsbedürfnisses eines häuslichen Kreises in Ostpreußen oder einer ähnlichen Gegend, und in dem Hrn. Autor einen gefälligen Hausfreund vermuthen, welcher sich der liebhabernden Tochter des Hauses durch eine ihr auf den Leib geschriebene Rolle angenehm machen wollte, so dürften wir von der Wahrheit kaum allzuweit entfernt sein; es wäre denn, daß wir es überhaupt mit gar nichts Neuem, sondern einfach mit einem Stück Repertoir des vorigen oder aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu thun hätten, was auch möglich wäre. Das Stück hat, wie oben zu lesen, vier Akte. Davon schließt bereits der zweite mit gleich zwei Heiraten, und man ist froh, daß man das gewiß weiß; denn man sollte es während der durch und durch abgegriffenen und auch wenn sie noch neu wären, läppischen Manöverchen dieser ersten Hälfte kaum glauben, daß der Papa dem Hrn. Autor den Gefallen thun und die Pärchen so bereitwillig zusammenführen würde. Der dritte Akt fängt endlich an, etwas lebendig zu werden und stellt noch einige Entschädigung in Aussicht; da kommt aber gleich darauf der vierte und schlägt das Ganze in einer Weise todt, daß nichts übrig bleibt, als der allgemeine Aerger der Zuschauer, zwei Stunden lang so plump düpirt worden zu sein.

Wahrscheinlich in Voraussicht dieses Erfolges thaten die Vertreter der Hauptrollen ihr Bestes, um wenigstens durch die Darstellung einigen Ersatz für die schale Gehaltlosigkeit des Produkts zu bieten. Wir müssen in dieser Beziehung mit Frl. Müller den Anfang machen, welche den ihrer Elise ankommandirten Anschein von Unbildung mit sehr lebendiger Charakteristik festhielt, und den Antheil, den das Gemüth an ihrer Rolle hat, mit Wärme wiedergab. Nur die Vermittlung zwischen Schein und Wirklichkeit ließ Manches wünschen. Ein kleines Kabinetsstückchen war wieder einmal der Kammerjunker des Hrn. Ascher. Hr. Formes hat in Gewandtheit und Feinheit der Manieren entschiedene Fortschritte gemacht und darf den zwei bereits Genannten würdig angereiht werden. Ueber Frl. Galleau, Fr. Kraft und Hrn. v. Moser, die wir sämmtlich das erste Mal sahen, wollen wir ein Urtheil auf eine spätere Leistung verschieben. Die beiden Damen scheinen sich an ihre neue Bühne erst gewöhnen zu müssen.

Korrespondenz-Nachrichten.

∴ Bamberg. (Opern-Gesammtgastspiel. Direktionsverhältnisse. Personal. Konzerte.) In den Monaten Mai und Juni spielte die Operngesellschaft des Würzburger Stadttheaters unter Leitung des Direktors Hahn auf der hiesigen Bühne. Durch eine glückliche Wahl des Repertoirs im Gebiete der klassischen wie der modernen Oper, gute Besetzung der Hauptpartien und vorzügliche Direktion des Kapellmeisters L'Arronge war das Unternehmen in künstlerischer Beziehung befriedigend und fand auch durch höchst zahlreichen Besuch der Vorstellungen reiche Anerkennung und Unterstützung. Besonders muß die derzeitige anhalt dessau'sche Hofsängerin Hülgerth hervorgehoben werden, denn diese wußte sich durch gediegene musikalische Bildung, liebliche Stimme, richtiges Spiel und ausdauernden Fleiß die Achtung aller Kunstfreunde zu erwerben. Direktor Hahn hat für dasselbe Unternehmen in diesem Jahre das Theater für die Monate April und Mai erhalten, und man sieht demselben mit um so größerer Spannung entgegen, je weniger unser derzeitiger Direktor, Hr. O. Denzin, das Publikum zu befriedigen vermag. Von der Truppe verdienen nur Frl. Tietze als vortreffliche und Fr. Stolz-Ubry als gewandte Soubrette, Frl. Zabel als Liebhaberin und Hr. Hamm, ein noch junger aber feiner, eleganter und allzeit schlagfertiger Komiker, besondere Erwähnung. Die übrigen Hauptfächer sind theils gar nicht, theils nur mangelhaft besetzt, und diesem Personalstande entsprechend bietet das Re-

pertoir nur Neues von sehr zweideutigem Rufe und vom Alten gerade auch nicht das Beste. — Für die kommende Saison, 1865—1866, wurde von Seite des Theaterkomité's das Theater dem Direktor Bömly (früher in Augsburg) übergeben, und muß derselbe nach dem Vertrage eine ständige Oper halten; wollen wir nun hoffen, daß diese Bedingung zu des Direktors wie des Publikums Vortheil ausschlagen möge! — Die Konzertsaison eröffnete der Musikverein, neben kleineren Aufführungen, mit einer Quartettsoirée, welcher in drei späteren Konzerten die Aufführung der Beethoven'schen „Egmont"-Musik, der Es-dur-Symphonie von Mozart und des ersten Theiles des Oratorium's „Paulus" von Mendelssohn folgte. Insbesondere die Durchführung des letzten großartigen Werkes mit seinen gewaltigen Chören gereichte dem Dirigenten wie den Mitwirkenden (größtentheils Dilettanten) zur großen Ehre. — Durch solche Vorführungen wirkt der Verein hier fortwährend sehr vortheilhaft für die Ausbreitung des Geschmackes an der klassischen Musik und erfreut sich auch einer immer steigenden Zunahme seiner Mitglieder. — In einem Konzerte der Harmonie-Gesellschaft bewunderten wir die koburg'sche Hofsängerin Frl. Garde als eine vortreffliche Liedersängerin, und hatten zugleich Gelegenheit, in Hrn. Rossel aus Salzburg einen gediegenen Violinvirtuosen (dem nur mehr Kraft zu wünschen wäre) und in Hrn. Tombo aus München einen tüchtigen Harfenvirtuosen kennen zu lernen.

♂ **Berlin.** (Novitäten im k. Schauspiel und in der Wilhelmstadt. Verschiedenes). Das k. Schauspiel, zum Jahresschluß sich noch einmal in eine gelinde Thätigkeit versetzend, beschenkte uns am Sylvesterabend 1864 zum ersten Male mit dem dreiaktigen Original-Lustspiel: „Die Kompromittirten" von Julius Rosen (Hr. Duffek, Polizeibeamter in Prag), und: „Rezept gegen Schwiegermütter", Lustspiel in einem Akt nach dem Spanischen des Don Manuel Juan Diana. Rosen's Arbeit, früher von der Intendanz zurückgewiesen, hat vorzüglich durch ihren ersten Akt gefallen, der, vom zweiten Aufzug noch einigermaßen unterstützt, noch den dritten bei einem angeheiterten Publikum mit durchzuschleppen vermochte. Hr. Döring (Audorf) spielte mit prächtiger Laune, ihm zur Seite Hr. Liedtcke (Karl Möller). Das Zusammenspiel, an dem sich die Damen Döllinger, Taglioni, Kierschner, die HH. Braunhofer, Kaiser und Hiltl betheiligten, rundete sich. Die Idee des zweiten, vom König Ludwig bearbeiteten Lustspiels ist sehr harmloser Natur. Obgleich im Verlaufe des Stückchens die Zuhörer etwas laut ihr Mißbehagen zu erkennen gaben, hält vielleicht der Schwank stark gekürzt noch einige Vorstellungen aus, zumal er ganz hübsch von Fr. Frieb, Frl. Döllinger, Frl. Taglioni und den HH. Karlowa, Braunhofer und Dessoir jun. vorgeführt ward. — Im Opernhause veranstaltete der bekannte Violinvirtuose Hr. Ole Bull drei sehr beifällig aufgenommene Konzerte. — Die Wilhelmstadt gab zum ersten Male ein, nach einem älteren Stoffe bearbeitetes fünfaktiges Lebensbild: „Erziehung macht den Menschen" von Görner, dessen Titel genügend das Grundthema der Fabel ausspricht. Wie so Vieles von den reichen dramatischen Schätzen der Vergangenheit, so hat ebenfalls Hr. Görner dies mehr als achtzigjährige Lebensbild für unsere Gegenwart zu restauriren versucht. Freilich fallen dergleichen Versuche nicht immer so glücklich aus, wie bei dem „geadelten Kaufmann" &c., und trägt auch das in Rede stehende Stück mancherlei amüsanten Unterhaltungsstoff mit sich, im Allgemeinen krankt es bedenklich an dem allzuschroff hingestellten Grundsatz, daß die Erziehung nur allein den Menschen mache. Auf eine psychologische Entwicklung kam es dem Verfasser nicht an, und so mußte sich das Publikum nur an den wirksam und unterhaltenden Scenen genügen lassen. Die meist dankbaren Aufgaben lösten die Damen Schramm (Frau Quäcke) Ungar (Rosa), Heyne (Ulrike), und die HH. Hassel (Speckstein), Wittell (Lauten) befriedigend. Hr. Hendrichs beginnt in der Viktoria sein Gastspiel am 8. Januar mit dem Halm'schen „Sohn der Wildniß". Die Intendanz der k. Schauspiele hat ihr Veto gegen die Müllner'sche „Schuld", worin Hr. Hendrichs zuerst als Hugo aufzutreten beabsichtigte, eingelegt. Sollte das Trauerspiel-Monopol der k. Schauspiele an diesem Veto ganz allein die Schuld tragen? — Mit dem 8. d. M. schließen die Vorstellungen des Kindertheaters.

A. G. **Braunschweig.** (Schauspiel-Novitäten. Konzerte.) Wir sahen in letzter Zeit eine Novität nach dem Französischen: „Feuer in der Mädchenschule", worin Hr. Hiltl den leichtsinnigen Vater sehr gut spielte, während Frl. Hartmann die naive Tochter nicht gehörig zur Geltung bringen konnte. Ferner wurde eine neue Posse: „Eine Nacht in Berlin", sehr ergötzlich gegeben, wie denn überhaupt das komische Genre augenblicklich trefflich besetzt ist. Frl. Hoppé, die neue muntere Liebhaberin, hat sich mit recht gutem Erfolge eingeführt; die HH. Hiltl und Bercht für feinere Rollen, die HH. Kowalsky und Cesar für das derbere Fach, sodann Fr. Weiß und Frl. Hartmann bilden in der That ein sehr gutes Ensemble. Seitdem Frl. v. Sell durch erneuerten Kontrakt wieder gebunden ist, können wir auch im Schauspiel zufrieden sein, obgleich der Charakterspieler, Hr. Türschmann, nicht ganz genügt. Eine ganz vorzügliche Darstellung war die der „Edda" von Weilen. Wir begreifen nicht, wie man den letzten Akt dieses Dramas tadeln kann; uns erschien er als der Glanzpunkt des Ganzen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil Carpezan, die beste Gestalt des Stückes, darin erst zur vollen richtigen Geltung kommt. Carpezan und Simplizius sind Figuren von echt historischer Färbung; Edda, Erlabé und der Bruder der letzteren treten als Gestalten auf, die der Reflexion entsprossen, ohne unmittelbar künstlerisches, weil ohne historisches Leben sind: dies trat bei der hiesigen Darstellung grell hervor, da die Richtung unserer Darstellerin der Erlabé ohnehin eine etwas pathetische ist und Hr. Schwerin in Rollen der treuherzigen Art ganz besonders excellirt. Uebrigens muß man bekennen, daß sowohl Fr. Otto-Thate als Hr. Schwerin und Frl. v. Sell mit großem Eifer und bestem Erfolge spielten. — In der Oper ist nichts Neues gegeben worden, denn die Operette „Das Pensionat", von Suppé, die recht gefiel, gehört in die Gattung der Singspiele. — Unsere Konzertsaison ist in diesem Winter sehr lebhaft. Im ersten Konzert des „Konzertvereins" wurde eine Symphonie des Hrn. Herbeck aufgeführt und erregte Interesse. Dann kam Hr. Stockhausen und sang sämmtliche Schubert'sche Müllerlieder. Hierauf wurde das Oratorium „Judas Makkabäus" von Hän-

del aufgeführt. Nachdem die Patti dreimal die berauschende Wirkung ihres Schaumgesanges ausgeübt hatte, kamen Hr. und Fr. Joachim und Fr. Schumann. Dann zeigte Hr. Alfred Berch t, der Sohn des hiesigen Komikers, daß er die besten Anlagen zu einem gediegenen Klavierspieler habe, und mit ihm konzertirte das Streichquartett der Hofkapelle und eine Sängerin Frl. Strahl aus Berlin.

—y— **München.** (H. Schmid's „Ludwig im Bart".) Das neue Jahr hat uns endlich auch wieder eine größere Novität gebracht, nämlich das schon seit lange in Aussicht gestellt gewesene fünfaktige Trauerspiel von Herman Schmid: „Ludwig im Bart". Die Aufnahme desselben war eine ungemein günstige. Der Dichter wie der Hauptdarsteller erhielten Beifall und wurden oft gerufen; noch höher ist anzuschlagen, daß man die Handlung fast durchaus mit Theilnahme und Spannung verfolgte. Dieser glückliche Erfolg ist in doppelter Beziehung erfreulich; einestheils, weil er bewahrheitet, daß das hiesige Publikum doch noch nicht allen Sinn für das ernste Drama verloren hat; andererseits weil das Stück wirklich mit entschiedenen poetischen und scenischen Eigenschaften ausgestattet ist, welche eine so wohlwollende Entgegennahme verdienen. Die für die Fabel benutzte historische Handlung ist zwar als solche nur von spezifisch bayerischem Interesse: aber der Dichter hat sie so frei behandelt und in dem Maß die allgemein menschlichen Züge darin zur Hauptsache gemacht, daß das Partikularistische darin in der Dichtung sich kaum noch bemerklich macht. Nur im ersten und fünften Akt ist ein wenig mehr davon zu spüren. Besonders reich und wesentlich neu ist der Verlauf der Fabel nicht; aber dafür zeichnet sie sich durch eine wohl anmuthende Einfachheit und durch eine Reihe von Konflikten aus, welche das menschliche Gemüth immer auf's neue zu spannen und zu packen vermögen. Der Hauptkonflikt ist der des Titelhelden mit seinem legitimen Sohn, dem durch einen Höcker gezeichneten und deshalb von ihm bemißtrauten Prinzen Ludwig. Dieser liebt die im Krieg von ihm gefangen genommene Margarethe, Tochter des Kurfürsten von Brandenburg, des gehaßtesten Feindes seines Vaters, und da er derselben seinen Schutz versprochen, so weigert er sich, sie dem Zorne seines Vaters auszuliefern. Darüber kommt es zwischen Beiden zum völligen Bruch. Der Prinz hält der Gefangenen sein Wort, empfängt dafür von ihr Herz und Hand und ist seitdem der Verbündete ihres Vaters. Der Herzog dagegen will ihn nun nicht mehr als seinen Sohn anerkennen und besteht trotz der Warnungen seines alten Raths darauf, statt des Prinzen den zärtlich von ihm geliebten Junker Wieland, den Sprößling einer illegitimen Verbindung, zum Nachfolger zu ernennen, durch diese Ungerechtigkeit verstrickt er sich nicht nur mit dem Prinzen, sondern auch mit sich selbst und seinem obersten Lebensprinzip — der unerschütterlichen Heilighaltung des Rechtes — in Widerstreit, und diese Schuld ist es, aus welcher zunächst seinem designirten Nachfolger, dann seinem verstoßenen Sohne und endlich, nachdem er sich mit diesem erst nach langem, hartem Kampfe versöhnt hat, ihm selbst das tragische Ende erwächst. Unter den diesem Entwicklungsgang abgewonnenen Scenen sind besonders die im zweiten und vierten Akt von theils spannender und erregender, theils ergreifender und erschütternder Wirkung. Auch der erste und dritte Akt enthalten effektvolle Situationen und Momente; doch ist in ihren den nebensächlichen Elementen zu viel Platz eingeräumt; der schwächste Theil des Stückes ist unstreitig der fünfte Akt, das Kreuz und Leid aller neueren Tragöden. Die Sympathie des Publikums nahm hier auch sehr fühlbar ab, und hätte man sich nicht des guten Eindrucks der früheren Akte erinnert, würde die schließliche Aufnahme desselben sicherlich sehr kühl ausgefallen sein. — Die Darstellung des Stückes war im Ganzen rund und flüssig. Gelegenheit, sich auszuzeichnen, war besonders Hrn. Dahn als Herzog und Hrn. Possart als Prinzen gegeben. Nächst ihrer verdienen Frau Dahn-Hausmann als „Junker Wieland" und Frl. Brand lobend anerkannt zu werden, die letztere besonders in der Versöhnungsscene. Ob Hr. Christ die allerdings undankbare Rolle Freibergers nicht ein wenig zu heben vermocht hätte, lassen wir dahin gestellt.

F. **Prag.** („Edda". „Der Prinz von Homburg". Neujahr-Versprechungen. Von der Oper. „Rezept gegen Schwiegermütter". Tonkünstlergesellschaft.) Was man auch immer der Wirsing'schen Direktion vorwerfen mag, das Verdienst wird man ihr doch zuerkennen müssen, daß sie mit Vorliebe deutsche Originalstücke kultivirt; so brachte sie noch als letzte Novität des vorigen Jahres die „Edda" von Weilen, welche am 16. Dezember mit gutem Erfolg aufgeführt wurde. Daß der Dichter im Ganzen einen entschiedenen Fortschritt gemacht habe, müssen wir anerkennen; an die Stelle des undramatischen Phrasengewebes tritt hier ein frisches Leben, der Stoff ist einem der thatenvollsten Theile der Geschichte entnommen, überdies durchzieht das Ganze die höchst zeitgemäße Idee der Freiheit, repräsentirt durch den urkräftigen Stamm der Friesen. Resümiren wir die nicht zu verkennenden Gebrechen des Stückes, so sind es hauptsächlich drei: einmal die mangelhafte Technik, indem die dramatische Entwicklung, anstatt von Anfang bis Ende stetig fortzuschreiten, den umgekehrten Weg verfolgt und an Intensität der Spannung immer mehr verliert, ferner die ausgesprochene Inkonsequenz der Charaktere, am augenscheinlichsten bei Edda Magdalena und Carpezan, endlich der wichtige Umstand, daß der Dichter die schreckliche Bedrückung der Friesen nur zum geringen Theile selbst vorführt, vielmehr nur erzählen läßt, wie denn überhaupt das ganze wilde Treiben des dreißigjährigen Krieges nirgends mit lebhaften Farben geschildert wird. Die hiesige Aufführung konnte der Wirkung nur günstig sein. Hr. Hallenstein faßte die wenigen festen Züge des Carpezan zu einem wo möglich markvollen Bilde zusammen und bemühte sich sowohl der Wildheit des Parteigängers als der aufflammenden Zärtlichkeit Edda gegenüber gerecht zu werden. In der Titelrolle betonte Frl. Porth vorzugsweise das heroische Moment, wiewohl das Auftreten in der Versammlung noch größerer Festigkeit bedurft hätte. Fr. Frey gab die Ersabe mit gewohntem Eifer; doch schien uns der Ton in der großen Scene des zweiten Aktes zu gereizt. Der einzigen einheitlichen Figur, dem Jan, gewann Hr. Kühns die dankbaren Momente ab; Erscheinung und Spiel waren treffend. Kleinere Rollen gaben die HH. Fischer und Sauer mit vielem Fleiße, auch auf die übrigen Partien war die größte Sorgfalt verwendet. Der Vorzug des sorgfältigen Einstudirens gebührt auch der Aufführung von Kleist's

„Prinz von Homburg", obschon im Einzelnen die Darstellung oder Besetzung mancher Rolle anders zu wünschen gewesen wäre. Am besten hielt sich noch Hr. Sauer als somnambuler Prinz, Frl. Keßler wußte mit der Natalie nichts anzufangen, der Kottwitz hätte nicht Hrn. Czaschke, sondern Hrn. Kühns gebührt, Hr. Fischer (Kurfürst) war nicht überall gleich gut. Kein Wunder, wenn die edle lebenswarme Dichtung fast spurlos vorüberging. — Die Oper brachte endlich das erste Mozart'sche Werk unter der jetzigen Direktion „Don Juan" und zwar in theilweise neuer Besetzung. Als Elvira debütirte Frl. Minoll vom deutschen Theater zu Brüssel mit ziemlichem Erfolge; es fehlt der Stimme nicht an Stärke und Wohlklang, dagegen ist dieselbe in tieferen Lagen für das Mezzo-Sopranfach nicht ausreichend und bedarf behufs größerer Korrektheit noch einer fleißigen Schule. Frl. Minoll sang bereits im Engagement die Fides, wobei der Mangel an geeigneter Tiefe und Korrektheit noch klarer hervortrat. Hr. Robinson (Don Juan) hatte sich sichtliche Mühe gegeben, trug das Ständchen, welches diesmal wieder die Mandolinenbegleitung hatte, recht wirksam vor und entwickelte im Finale des zweiten Aktes ein charakteristisches Spiel; die Recitative bedürfen noch größerer Sicherheit. Hr. Franosch (Leporello) bewies einen beachtenswerthen Fortschritt, im Gesange war mehr Ausgeglichenheit, im Spiel Streben nach Maß bemerkbar. Frl. v. Terey (Zerline) war in Erscheinung und Spiel recht zierlich, dagegen gesanglich bei der geringen Fülle ihres Organs nicht recht wirksam genug. Die Inscenirung bot viel Verdienstliches, so das Erscheinen der Gäste beim Gastmahle Don Juan's. Der Sylvesterabend brachte, einer alten Uebung gemäß, die „Abenteuer einer Neujahrsnacht" und einen Epilog im Knittelreimen, vorgetragen von einem Darsteller der Posse, Hrn. Beringer, der die Mängel der bisherigen Theaterleitung reuig eingestand und einige größere Novitäten in Aussicht stellte, wobei Gruppen aus den versprochenen Werken in lebenden Bildern vorgeführt wurden. Im neuen Jahre erschienen zwei einaktige Novitäten: „Nein", Lustspiel von Benedix, eine werthlose Arbeit, und „Rezept gegen Schwiegermütter", Lustspiel nach dem Spanischen. Das letztere gefiel durch die zahlreichen komischen Situationen, obgleich die Idee durchaus nicht neu ist. Die Anlage ist ganz hübsch, später verläuft aber das Stück in eine Reihe von schattenartigen Mißverständnissen, die Charaktere und Empfindungen sind einigermaßen auf die Spitze getrieben; es ist zwar drastische Komik, aber ausgesprochene Bizarrerie. Spanische Zustände sind übrigens wenig merklich. Die Darstellung durch unsere besten Lustspielkräfte, die Damen Frey, Porth und Rottmayer und die HH. Hassel, Hallenstein und Sauer, war eine durchaus tüchtige. — Die Tonkünstler-Gesellschaft führte am 23. Dezember Mendelssohn's „Paulus" im Sophiensaale auf, wobei die Damen Prochaska-Schmidt und Botschon-Soukup und die HH. Eilers und Bernard die Solopartien sangen. Am 6. Januar veranstaltet Hr. Gustav Hölzel ein Konzert.

1. **Stuttgart.** (Jubiläum. Novitäten-Aussichten für die nächsten Monate. Patti-Konzerte). Der Monat Dezember war durch das 50jährige, mit einer Benefizvorstellung verbundene Dienstjubiläum der Hofschauspielerin Fr. A. Schmidt ausgezeichnet, welche als eine der treubewährtesten Stützen des hiesigen Theaters sich ungetheilter Beliebtheit bei Kollegen und Publikum zu erfreuen hat. Auguste Schmidt betrat zum ersten Male 1814 als siebenjähriges Mädchen unsere Bühne, und blieb derselben trotz mancher auswärtigen Gastspiele und Engagementsofferten bis heute ununterbrochen treu. Obwohl sie auch in Vaudeville, Oper und Tragödie sich versuchte — wie sie in letzterer u. a. auf Seydelmanns Veranlassung „Gretchen" übernahm — und obwohl Yelva, Fenella, Rataplan als hervorstechende Leistungen genannt werden können, blieb dennoch die humoristische Charakterzeichnung im heiteren Drama ihre eigentliche Kraft, wie ihre Neigung und die Quelle ungetheilter Erfolge; und wahrhaft unübertrefflich gestalteten sich diese Leistungen, wo solche Charakterzeichnungen auf das schwäbische Genre und Idiom Anspruch machten. So wurde denn auch die Darstellung des Bärbel in „Dorf und Stadt" am Jubiläumsabend zu einem ununterbrochenen und verdienten Triumphe durch die völlige, wirklich rückstandslose Verschmelzung der Künstlerin mit ihrer Rolle; und Blumenspenden, Beifall, Hervorrufe, die nicht enden wollten, ein Haus, in welchem buchstäblich kein käuflicher Platz unbesetzt war, eine Reihe endlich von sinnigen Geschenken aus Privatzirkeln bezeugten das Interesse des Publikums für die Jubilarin. — In dem laufenden Repertoir des Monats erschienen neben den Lustspielen „Er schmollt" nach dem Franz. von Förster, „Ein politischer Flüchtling" von Hollpein, „Ein Held der Reklame" von Rosen, für welche ich, soweit sie sich nicht wie das Hollpein'sche der Kritik vielmehr entziehen, eine kurze Charakteristik vorbehalte, 2 größere Reprisen, nämlich Gutzkow's „Richard Savage", welcher gar keinen Erfolg hatte, und leider auch in der Titelrolle durch Hrn. Wenzel trotz löblicher Intentionen nicht zureichend dargestellt wurde, und Shakespeare's „Heinrich der IV," ebenfalls „neueinstudirt," obwohl es vor 5 Jahren in allen wesentlichen Rollen gleich besetzt war. Leider, trotz des für die historischen Dramen Shakespeare's mehr erwachten Interesse's wurde noch einmal die alte Berliner Bearbeitung beliebt, welche beide Theile verschmilzt und kaum mehr als eine Falstaffiade übrig läßt. Immerhin bleibt der Falstaff Grunert's, welcher die zähe Unbesieglichkeit der Begierde und den allzeit fertigen Witz der Sphäre des Industrieritters mit höchst wirksamer Treue und Konsequenz und in fascinirender Maske darstellte, eine eben so eigenthümliche wie durcharbeitete Leistung, wenn sie auch von Einseitigkeit nicht freizusprechen ist, da sie eine gewisse Ritterlichkeit und persönlich zwingende Liebenswürdigkeit, die wohl in Shakespeare's Schilderung des Falstaff offen liegen, zu wenig in sich aufnimmt; Hr. Wenzel spielte den Prinzen mit fesselnder Liebenswürdigkeit und Noblesse, so wie mit bestem Erfolge. — Die befohlenen Neuigkeiten in Vorbereitung häufen sich; als besonders bemerkenswerth ist „der wunderthätige Magus" (Cyprian) von Calderon hinzugekommen, und für die nächsten Monate in Aussicht sind Gastspiele von Friederike Goßmann und von Emil Devrient, letzteres der vollkommenen Neuheit wegen ein hier mit Spannung erwartetes Ereigniß. Unser Patti-Konzert, „das einzige für das Königreich Würtemberg", hat am 4. Januar im Königsbau stattgefunden, und wird ihm „das unwiderruflich letzte" am 14. d. M. nachfolgen.

Kleine Chronik.

Novitäten in Paris. An der Opéra comique kam „Le Capitaine Henriot," komische Oper in drei Akten von G. Vaez und V. Sardou, Musik von Gevaert; im Vaudeville-Theater „La Charmeuse," Schauspiel in vier Akten von Mario Uchard; im Palais Royal ein Vaudeville: „Le Photographe," im Théatre des Folies-Marigny: Zut! . . . au Berger! Revüe in 6 Bildern, in den Bouffes: „La revue pour rien ou Roland à Ronge-Veau," parodistische Revüe und literarische Plauderei in zwei Akten und drei Zwischenspielen; im Théatre du Liceo de Barcelone „Marie Delorme," neue Oper von Bottesmi zur Aufführung; das Ambigu-Theater brachte „Marie de Mancini," Drama in 5 Akten von d'Ennery und F. Dugué.

Das elfte Gewandhaus-Konzert am 1. Januar begann mit dem Luther-Mendelssohn'schen Choral „Mitten wir im Leben sind" (achtstimmig a capella); diesem folgte Cherubini's „feierlicher Marsch" (zur Krönung Karls X.), und als weitere kirchliche Tonstücke zwei Chöre mit Orchester von Hauptmann: „Und Gottes Will' ist dennoch gut" und „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen"; Konzertmeister David trug ein Manuskript-Konzert in D-dur von Mozart, Präludium, Sarabande und Gavotte von Seb. Bach vor, und den Beschluß machte Beethoven's C-moll-Symphonie. — Das zwölfte Gewandhaus-Konzert am 12. brachte: Ouvertüren zum „Wasserträger" und zu „Leonore", Allegro, Menuetto und Rondo finale von William Sterndale Bennet (Manuskript); Frl. Canzoni Gastdoldi (?) aus Paris sang eine Arie aus „Semele" von Händel, und „Wanderer" von Schubert; Hr. Gustav Satter trug auf dem Klavier das C-dur-Konzert von Beethoven, eine Paraphrase über zwei Lieder Schubert's, nach seiner eignen Komposition, und eine Improvisation vor.

In Dresden ging zu Ende des vorigen Monates M. Heydrich's ländliches Charaktergemälde mit Gesang in vier Akten: „Der wahre Schatz", welchem gelungene Komik und Charakteristik nachgerühmt wird in Scene. Der Neujahrsabend brachte Alexander Schuntger's Schauspiel „Niklas der Holzschnitzer" in neuer Bearbeitung; und am 6. Januar d. J. wurde „Die Großmutter nach dem Französischen von Fr. Ida Görner gegeben.

Das Berner Theater wurde am 1. d. M. mit einer neuorganisirten Gesellschaft unter Direktion des Hrn. Walburg-Kramer eröffnet.

Vorlesungen. Hr. Hermann v. Bequinolles hat dramaturgische Vorlesungen in Breslau angekündigt und zwar 1. Geschichtliche Entwicklung des spanischen Dramas und Theaters: 2. Die Mauren-, Morisken- und Zigeuner-Komödianten Spaniens; 3. Biographie des Hanswursts der deutschen Bühne.

An der Berliner Hofbühne sind zur Aufführung angenommen worden: „In der Heimat", Originalschauspiel von Fr. Birch-Pfeiffer und „Prinzessin Montpensier", Schauspiel in 5 Akten von Brachvogel.

Lokales.

G. **Das Carltheater** hat abermals seinen vornehmen Kollegen am Michaelerplatz mit der Aufführung einer kleinen Novität den Rang abgelaufen. Vorgestern sahen wir bereits an der Donau das kleine für übermorgen in der Burg angesetzte Stück „Rezept gegen Schwiegermütter", Posse in einem Akt nach dem Spanischen des Don Manuel Juan Diana von ***. Das kleine Stückchen, vor allem Andern ganz mit Recht als Posse bezeichnet, gehört zu jenen Sächelchen, die mit mäßigen Mitteln auch einen außer Verhältniß stehenden Erfolg erzielen können, wenn diese durch die Darstellung möglichst ausgebeutet werden. Das Ganze ist zumeist auf Situationen gebaut, die am besten drollig — aber auch nicht mehr — genannt werden können. Besonders Neues in Stoff, Szenirung oder Dialog sucht man vergebens. Das Publikum unterhielt sich ganz weidlich, woran das Spiel der Fr. Raab und der HH. Formes und Ascher und namentlich der tolle Humor des Hrn. Knaack gewiß eben so viel Verdienst hatte, als das Stück selbst.

Direktor Treumann erlitt, der „Neuen Presse zu Folge, vor einigen Tagen einen leichten Schlaganfall.

Dawison hat vorgestern abermals den Hans Jürge wiederholt und dazu die Schneider'sche Bearbeitung der Kotzebue'schen „Unglücklichen" gegeben. Gestern spielte der Künstler in der Singer'schen Holz-Vorstellung den Wallenstein in einem „Piccolomini"-Bruchstück, und heute wiederholt er den „Königsleutenant."

Thomas Löwe's „Concini", vor beinahe einem Dezennium beim Operntheater eingereicht, zuerst von Jahr zu Jahr, dann später von Monat zu Monat verlegt, ist jetzt in das Stadium der „nächsten Woche" getreten. Seit zwei Monaten wird die Oper immer „nächste Woche" erwartet, ohne daß die Sonne dieser „nächsten Woche" bisher noch geleuchtet hätte.

Frl. Bettelheim, deren Kontrakt mit Ende März abläuft, wird noch vor Erneuerung desselben die Fides singen. Von dem Erfolg dieser Leistung soll es abhängen, unter welchen Bedingungen, und ob überhaupt die junge Künstlerin der hiesigen Bühne erhalten bleibt. Bei der trostlosen Lage unseres Operntheaters müssen wir leider im Interesse der reichbegabten Sängerin wünschen, daß sie mit der Fides ein komplettes Fiasko mache.

Die „Presse" hat eine unserer Lokal-Notizen übel genommen; wir wissen nicht recht warum. In jener Notiz war der Abgang des Hrn. Wachtel besprochen und der hämische Ton, den die „Wiener Abendpost" gegen den Sänger angestimmt hatte, gerügt. Außerdem war darin leichthin von „Klatschbasen" die Rede. Macht nun die „Presse" ihren Ausfall gegen uns als Anwalt der „Klatschbasen" oder als Vertheidiger der „offiziösen Notizler"? In beiden Fällen scheint er uns ziemlich zwecklos.

Im Techniker-Gesangsverein hat, wie uns mitgetheilt wird, Hr. J. B. Klerr, Kapellmeister am Carltheater, die Chormeisterstelle übernommen.

Konzerte der nächsten Woche: Morgen Sonntag Mittags, Operntheater: Philharmoniker IV, (Beethoven, Schumann, Weber, Lißt); Nachmittags halb fünf, Salon Ehrbar: HH. Hoffmann und Kremser II, (moderne Kammer- und Salonmusik).

Briefkasten der Redaktion. 14 — 20 Januar: A. v. W. in Breslau Bereits brieflich beantwortet — F. in Prag, A. S hier: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 4. — Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 28. Jänner. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Fichtner's Abschied.

7.— In wenigen Tagen erleidet das Burgtheater den Verlust eines seiner hervorragendsten Schauspieler, ja man darf wohl sagen des hervorragendsten, wenn man die Reihen der noch vollauf aktiven Mitglieder Revüe passiren läßt.

Schon die letztvergangenen Wochen waren mit Abschieds-Abenden für einzelne Glanzrollen Fichtner's besetzt und jedesmal drängte sich das Publikum auf's neue hinzu, um die bekannten Gestalten, deren harmonischem Eindruck man sich so oft genießend hingegeben hatte, noch einmal an sich vorüber gleiten zu sehen, diesmal freilich nicht ohne wehmüthige Nebengedanken. So viel Natur und so viel Kunst in noch immer so lebensfrischem Ausdruck, die Vereinigung so seltener Eigenschaften mit der noch selteneren Gabe, sie immer gleich maßvoll zu gebrauchen, eine Kraft, nicht etwa nur dem Namen, der Erinnerung nach, sondern inmitten ihres normalen Wirkens, mit allen Wurzeln noch tief an diesen klassischen Boden gekettet, eine Stütze des gesammten Konversationsfachs, mit lebendigstem Antheil auch am ernsten Repertoir älteren, neueren, ja neuesten Datums, — diese Stütze, diese Kraft, diesen Meister sollen wir verlieren?! Nein, nimmermehr, „ich kann's und mag's nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann", — denkt das Publikum wie mit einem Sinn.

Das Wiener Publikum ist allerdings an solche Abgänge nicht gewöhnt. Ein weibliches Mitglied mag allenfalls noch vor der Zeit quittiren, wenn der Ausnahmsfall durch eine Heirath motivirt ist; einem Schauspieler aber, der schon vierunddreißig Jahre verheiratet ist, dem nimmt man es gewaltig übel, wenn er geht, bevor es Zeit ist. Fichtner indessen hat darauf bestanden, „mit Charakter" zu quittiren, er hat diesen Entschluß freiwillig gefaßt und trotz aller schmeichlerischen Gegenreden daran festgehalten, und uns dünkt, diese Rolle ist nicht die schlechteste, die er gespielt. Ein solches Wirken war eines solchen Abschieds werth, Charakter und Talent, die er in vierzigjähriger Thätigkeit bewährt, finden wir auch im „letzten Mittel" in schönster Harmonie vereinigt. Das „beste Mittel" war es jedenfalls, um die Erinnerung an seine Künstlerlaufbahn vor jedem Zweifel, jedem Schwanken, das freundliche Bild, das uns zurückbleibt, vor jedem Stäubchen zu bewahren.

Ein Bild und viele Bilder ziehen an uns vorüber, wenn wir diese lange, edle Künstlerlaufbahn betrachten und unsere schönsten Erinnerungen daraus allmählich wieder erwachen. Bald sehen wir den Pariser Taugenichts, wie er behende auf den Tisch springt, sich den papiernen Napoleonshut aufsetzt, gravitätisch die Arme verschränkt und mit schelmischem Ernst herausfordernd in die Welt guckt. Bald steht ein Jüngling in Uniform vor uns: den Degen krampfhaft in die Hand gepreßt, zum Schutz der bürgerlichen Unschuld, zum Verderben der hochgebornen Schurken will er „der Stadt eine Geschichte erzählen, wie man Präsident wird"! Bald erscheint er uns als sehnsüchtiger Liebhaber, bald als leichtsinniger Schuldenmacher, bald als Bonvivant echtester Sorte, bald als ungetreuer Ehemann, bald als Pedant und Philister, bald verliebt, bald eifersüchtig, in allen Tönen und Halbtönen

der Konversationsschablone; dann wieder zaubert er das Bild des Dichters, dessen Heldenjünglinge er so oft dargestellt, das Bild Schiller's selber uns vor Augen und predigt das Evangelium der Freiheit im Angesichte des Despoten und eifert gegen Kamaschendienst und Spionerie; — und den Schluß des glänzenden Reigens bildet der gradlinige Cato von Eisen mit den tragikomischen Don Quichotte-Kämpfen seiner starren Konsequenz, die aber vor dem Sonnenblick der Liebe sich zu Nachsicht und Geduld bequemen muß......

Und alle diese Gestalten, die wir gesehen, gehört, miterlebt, an deren idealem Glanze wir uns erwärmt, begeistert, geläutert haben, alle diese Gestalten umfaßt ein gemeinsames künstlerisches Band: Wahrheit und Schönheit in edelstem Gleichmaß, Natürlichkeit, so weit sie die Kunst vertragen kann, ohne in gemeine Wirklichkeit zu verfallen, reinstes Stylgefühl ohne Ziererei und Formalismus, — das schönste Ergebniß reiner Innerlichkeit, glücklichen Temperaments, frischen Talents, angestrengten Fleißes, fördernder Umstände und richtiger taktvoller Erkenntniß seiner selbst und der Verhältnisse.

Es hat Schauspieler gegeben, die mehr imponirt haben durch die Wucht ihrer Rhetorik, durch das Feuer ihrer Leidenschaft, durch die Schärfe ihres Sarkasmus, durch die gediegene Gelassenheit oder unwiderstehliche Lebendigkeit ihres Wesens, durch hundert Effektmittel berechtigter und unberechtigter Art; keinen aber, der wie Fichtner das, was er besaß an körperlichen und geistigen Eigenschaften, so harmonisch befriedigend zu einem gewinnenden, überzeugenden, mustergiltigen Ganzen vereinigt hätte.

Mustergiltig war er als jugendlicher Liebhaber und als Bonvivant, unvergeßlich als jugendlicher Held der Tragödie, trefflich in zahllosen Rollen ernster und heiterer Gattung. Seine ganze Erscheinung nahm für ihn ein, sein Organ hatte einen edlen und treuherzigen Klang, musterhafte Deutlichkeit der Rede und Prägnanz des Vortrags zeichneten ihn aus vor fast allen seinen Kollegen, seine Auffassung war stets einfach, klar, sein Spiel natürlich, fein, gemäßigt durch angebornen Takt, wie durch erworbenes Stylgefühl, ohne grelle Schlaglichter, ohne scharfe geistreiche Pointen, ohne überfeine Nüancen, im ernsten Genre zu weichem Gefühlsausdruck, im heiteren zu harmlosem Scherz geneigt, in zweifelhaften Fällen eher für zu wenig, als für zu viel eingenommen, nicht mit versatilem Geiste bald da, bald dort neue Fäden anknüpfend, oder mit kühnen Wendungen überraschend, immer mehr geraden Weges dem Ziele zusteuernd, ein gelehriger Schüler seiner großen Vorgänger, ein würdiger Genosse seiner besten Mitspieler, ein treffliches Muster für das jüngere Geschlecht, und zwar ein Muster an Charakter nicht minder wie an Talent.

Vierzig Jahre hat Fichtner unverdrossen an einer und derselben Bühne gewirkt, mit bescheidenem Sinn den eigenen Vortheil und die persönliche Eitelkeit dem strengen, weihevollen Kunstbegriff unterordnend, ohne Anspruch auf vorbereitende Reklame und schlepptragende Lobhudelei, frei von den Kleinlichkeiten des vulgären Komödiantenthums, ein friedfertiger Kollege und ein guter Mensch. Solche Charaktere sind unter den Schauspielern fast noch seltener als solche Talente. Möchte doch Beidem nachgestrebt werden, damit der Schauspielerstand mindestens in seinen begabteren Vertretern nicht den Lastern und Thorheiten der Zeit zum Opfer falle, und damit an die lebensfähigen Ueberlieferungen des älteren Wiener Darstellungsstyls, deren thatkräftigster, lebendigster Repräsentant Fichtner war, neuerdings wieder angeknüpft werde und jüngere Talente sich an dieser Stütze heranbilden.

Und wenn es uns vergönnt ist, hier auch noch ein Wort pro domo zu sprechen, so sei ein warmes Dankeswort hinzugefügt, welches der Kritiker dem Künstler schuldet. Fichtner hat niemals die Gunst der Kritik gesucht, und sie ist ihm in vollem Maße zu Theil geworden. Er hat uns das Handwerk leicht gemacht und uns mannigfach gefördert. Ihm gegenüber konnten wir uns mehr genießend als beobachtend verhalten, und an ihm, an seinen Schöpfungen, an seinem Gesammtwirken lernten wir zumeist den Maßstab finden für das Wahre und Schöne in der Schauspielkunst. An ihm konnten wir erkennen, was ein starkes, klares, mit sich einiges Talent vermag, wenn es zweckmäßig gepflegt wird, tüchtig arbeitet und an der Sache festhält; an ihm, an seinem Leben und an seinem Abschied konnten wir aber auch den Menschen würdigen lernen, und für diese zweifache, erhebende Erfahrung, wie für die mannigfachen Stunden reinsten Kunstgenusses ist die Sprache arm an Dankesäußerungen. Erinnerung an das Erlebte und Genossene, Festhalten an den Wahrheiten, die es uns eingeprägt, bethätigt hat, ist das Einzige, aber auch das Beste, was wir thun können.

Wie spielte man vor Händel und Bach Klavier?

Von Louis Köhler.

Mit Rameau ist die Epoche von Bach und Händel beendet. Wir nehmen nämlich an, daß nicht von dem Sterbetage ihrer Gründer das Ende einer Epoche datire, sondern von dem Aufhören ihrer letzten Vertreter, welche in Theorie und Praxis von dem Geiste der bereits neuaufgetretenen Meister (die neue Meister nur durch neue Geister sind) noch nicht berührt wurden.

So ist es mit allen Epochen: die Geschichte, als das Bild innerer und äußerer Entwickelung ist als ein organisches Wachsen zu begreifen; wie in jedem Organismus ein Glied in das andere übergeht und durch gemeinsame Fasern und Säfte mit ihm zusammenhängt, so auch die Epochen als Glieder der Geschichte. Nirgends ist ein plötzlicher Abschnitt; während ein Altes, nachdem es seine Blüthezeit vollendet, nach und nach ablebt, bereitet sich im Stillen ein neues vor; und während dies seinen ersten Aufschwung einnimmt, leben noch die Alten oder sie verleben und mit ihnen das Alte. „Das gute Alte" aus der „guten alten Zeit", wie man mit Recht in jeder Folgeepoche von der früheren sagen hört: denn jede Zeit hat Gutes gebracht, und wäre es unter großen Kämpfen gewesen. Ihr Bestes lebt vielleicht noch eine Weile über sie hinaus, vielleicht für alle Zeit als mustergiltig fort — wie denn noch heute die schönsten Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. gehört werden, während die schwachen der Vergessenheit anheim gefallen sind. So lebten noch in der Zeit von Bach und Händel (1684—1759) und in einzelnem Fällen darüber hinaus die folgenden Meister der älteren Epoche: Rameau bis 1764, Marchand bis 1772, Couperin bis 1733; Dom. Scarlatti bis 1757; Mattheson bis 1764; Buxtehude bis 1707, Pachelbel bis 1706; Froberger bis um 1700. Sie waren es zum Theil noch, die Bach und Händel in ihren Werken und ihrem Spiele die künstlerischen Gesetze vorschrieben und nicht ahnten, daß letztere beide Meister weit über sie hinaus bauen und ganz neue Gesetze mit sich bringen würden. Für Händel und Bach waren eben jene der Boden, wie vor den alten wieder ältere waren, deren Existenzen folgerichtig auseinander hervorgingen. Der Schüler bildet sich nach älteren Meistern, um selbst Meister zu werden und wieder Schüler zu einstiger Meisterschaft zu erziehen.

Damals konnte die Entwickelung nur langsam von Statten gehen, weil die Verbindungsbeziehungen schwerfällig waren. Ein großer Meister wurde in weiteren Kreisen wohl erst nach seinem Tode bekannt, wenn er nicht reiste und nichts drucken ließ; das Reisen ging aber langsam, die Notenstich- und Verlagsgeschäfte waren sehr unausgebildet und die Journalverbreitung gering; auch waren die musikalisch kommerziellen Verhältnisse nicht günstig. Schien doch z. B. Marchand wenig oder nichts von Seb. Bach zu wissen, als er in Dresden mit ihm zusammen traf! Wenn heutzutage ein Künstler von Paris nach Deutschland oder von hier dorthin kommt, ist er in den Hauptsachen orientirt und eilt, die ersten Kapazitäten persönlich kennen zu lernen, nachdem er bereits viel von ihnen vernahm und sie dem Rufe und den Leistungen nach seit Jahren kennt. Ein Seb. Bach, so still er sich auch verhielt, würde, wenn er in jetziger Zeit lebte, in der gesammten musikalischen Welt in allen Theilen der Erde ein hochgefeierter (von den Gewohnheits-Menschen auch eifrig angefochtener) Künstler sein; es wäre jetzt wohl ebenso wenig ein Marchand denkbar, der Bach nicht kennt, als einer, der sich nicht gern in künstlerischer Liebe und Demuth vor letzterem beugt, anstatt an einen Wettkampf mit ihm zu denken, um sich dann heimlich davon zu stehlen — wie solches Marchand that.

Es ist nun eine anregende Frage: wie hat man in dieser Epoche vor Händel und Bach Klavier gespielt? Niemand der jetzt Lebenden ist aus jener Zeit, oder kannte Jemand, der von Augen- oder Ohrenzeugen über das Spiel eines Scarlatti, Couperin, Marchand, Froberger, Buxtehude reden gehört hätte. Was die ältesten Theorien enthalten, gibt über die Art der damaligen Klavierbehandlung — Anschlag und Vortrag im Besondern betreffend — keine anschauliche Darstellung, sondern nur Andeutungen zu weiteren Folgerungen. Diese, auf reellem Grunde als wahr befundenen Ueberlieferungen sind aber vielleicht nicht so hypothetisch, wie es, oberflächlich betrachtet, anzunehmen sein möchte.

Nach den damaligen, in einzelnen Exemplaren noch vorhandenen Instrumenten zu schließen, muß der Anschlag weich, weniger schlagend, als mit einem gewissen vorsichtig an sich gehaltenen Drucke fallend, im Treff-Momente sanft quetschend gewesen sein. Dies kann man noch jetzt wahrnehmen, wenn man ein solches Tangenten-Instrument spielt. Ein Anschlag, wie er bei dem neuen Hammermechanismus zweckdienlich ist, wo der

Finger selbst hammerschlag-artig (wenngleich mit beliebiger Beimischung von Fall-, Druck- und Quetschgefühl) auf die Taste fällt, bringt auf dem alten Tangenten-Klavecin ein wirres, klangloses Geräusch hervor: die Saite wird nur roh angerüttelt. Es wird aber auch schon ein schlechter Anschlag auf dem Hammerklavier einen bestimmt erkennbaren Ton hervorbringen, weil hier die Saiten an beiden Enden (Wirbel und Stift) auf hartem Material (Holz am Stiftsteg, und Eisen am Wirbel) befestigt sind, so daß, so lange die Taste niedergedrückt wird, die Saite ungedämpft bleibt und ihren richtigen Ton auch dann noch angibt, wenn man sie bloß zither- oder harfenartig mit dem Finger anreißt. Dagegen ist die Saite im Klavecin nur mit einem Ende, am Stiftsteg, an hartem Material befestigt, das die Schwingung nicht hemmt; das andere Ende ist vor den Wirbeln von wollenen Tuchstreifen, welche durch die ganze Saitenmasse geflochten sind, gedämpft, wovon nicht weit entfernt aber auch die Stelle jeder Saite ist, welche von dem Tangenten (durch Tastenniederdruck) getroffen wird. Indem der Tangent trifft und während des Tastendrucks unter der Saite haften bleibt, gewinnt die angeregte Saite durch den Tangenten einen harten, stegartigen Untersatz und ihre Tonhöhe wird nun durch die Länge zwischen den zwei Punkten des Stiftsteges und des unterdrückenden Tangenten (daneben durch mittels Druckes erhöhten Anspannungsgrades) akustisch bestimmt.

So beweist es sich also, daß der alte Anschlag ein ganz anderer gewesen sein muß, als der neuere ist: denn erst durch den fortgesetzten Druck des Fingers auf die Taste wurde der Ton nicht nur erzielt, sondern auch in seiner (freilich sehr kurzen) Dauer erhalten. — Man denke sich den auf die Saite gestellten Finger des Geigers als Tangenten, dabei aber das Griffbrett der Geige weg und die Saite, wie im Klavecin in freier Luft (über dem Resonanzboden) schwebend, nur daß hier der Druck von unten kommt, — man denke sich nun die klingende Saite durch den Tangentendruck etwas gebogen und so mehr angestrammt, — man empfinde dabei den Fingerdruck auf die Taste, mit dem dies Alles geschieht, und erwäge die nöthige Vorsicht im Druck, damit durch unzarte Härte oder Stärke des Fingerdrucks die Saite nicht überspannt und gesprengt werde, oder auch, damit sie nicht von dem Tangentenblättchen herabgleite — und man wird ermessen können, wie zartfühlig der Finger stets sein mußte.

Zudem wußte man damals nur vom Fingeranschlag mittelst Bewegung vom Knöchelgelenke aus: vom Handgelenkanschlage, springender Hand und elastischem Armschwunge, von den vielen dynamischen Nüancen zwischen ff. und pp., wußte man nichts, weil die Technik, mit dem Instrumentenbau parallel gehend, bei weitem nicht die spätere Vielseitigkeit hatte. Der ganze Klaviersatz war ruhig und weder von besonders großen Läufern noch Sprungfiguren alterirt, man hatte nur Gänge und die Hand konnte stets in ruhiger Lage bleiben — ein Zustand der Hand, für den selbst Mozart noch schwärmte.

Wie Hand- und Fingerstellung damals war, läßt sich ebenfalls durch Schlußfolgerung ermitteln, und zwar aus der damaligen eigenthümlichen Tastenkörperlichkeit, wie auch aus dem damaligen Fingersatze. — Man war zu jener Zeit entschieden gegen den Gebrauch des Daumens und des kleinen Fingers und nahm sie nur in Nothfällen, dann aber meist nur einen der beiden Finger, so daß, wenn so eben der fünfte gebraucht worden war, der Daumen vermieden wurde; letzterer wurde am ehesten bei Anfang und Abschluß einer Phrase angewendet, während der fünfte leichter innerhalb der Gänge zum Spiele gelangte. Der Grund hiefür war offenbar der, daß die beiden Endfinger nicht leicht zu haben, weil zu weit von der Klaviatur abstehend waren: sie hingen passiv herab. Dieser Umstand (der historisch beglaubigt ist), rührte mit davon her, daß die Obertasten verhältnißmäßig weiter nach vorn reichten, die Tasten überhaupt aber viel kürzer waren, als jetzt, so daß, auf den Untertasten ein zu geringer Vorderraum blieb, um die drei langen Mittelfinger nebst Endfingern hinauf zu stellen. Würden hiedurch die Finger nothwendig zu krümmen gewesen sein, so mußte das Zurückstehen und Herabhängen der Endfinger mehr platte, als krumme Fingerstellung zur Folge haben, wonach dann die ganze Handhaltung vielmehr gestreckt als heutzutage gewesen sein muß. Die Knöchel werden dabei etwas emporstehend gewesen sein, weil das Niederdrücken derselben bei länglicher Haltung, die Finger in unpraktischer Weise völlig platt gelegt haben, die Endfinger auch allzuweit von der Klaviatur entfernt haben würde; die Finger werden, bei etwas dachförmiger Handstellung, bequem von den Knöcheln auf die Tasten hinab gehängt und selbige mit der Hälfte des Vorderfingergliedes (gleichsam wie anfühlend) berührt haben. Alle Anspannung der Muskeln wird, als störender Zustand bei der außerordentlich leichten Klavier-Mechanik, vermieden worden sein.

Erst viel später, als von Seb. Bach der Fingersatz einer ganz anderen Technik anzupassen war, trat auch bald eine andre Theorie für die Handhaltung und Fingerstellung auf: die fünf Fingerspitzen sollten in gerader Linie nebeneinander stehen, die Hand gerundet, die Fingergestalt gekrümmt sein. Diese Vorschrift erinnert wieder an die geringe Räumlichkeit der Unter- vor den Obertasten; denn wenn die kurzen Endfinger auf der Klaviatur stehen, haben die drei Mittelfinger eine natürliche Neigung, sich weiter auf die Tasten hinauf zu begeben und so die Spitzen der Endfinger etwas zurückgestellt bleiben zu lassen; bei weiterem Vorstellen der Mittelfinger würden selbige aber in die Obertasten gerathen sein, wo der Zwischenraum damals noch enger als jetzt war und den Fingern alle Bewegungsfreiheit benommen gewesen wäre.

Die überlieferten Notizen aus der damaligen Fingersatzpraxis sind von eigenthümlichem Interesse. *) Den Gebrauch der Endfinger vermied man gern noch bis um das Jahr 1700; man nahm sie freilich nach und nach öfter, dann aber zuweilen grade da, wo sie unpraktisch und recht wohl bequeme Mittelfinger anwendbar waren. Sogar eine Reihe von Tönen, welche ein Unter- und Uebersetzen nothwendig machten, spielte man ohne Daumen, nur mit den drei Mittelfingern und schließlicher Anwendung des fünften Fingers, indem man mit dem zweiten über den dritten und mit diesem über den vierten, wie auch mit dem dritten über den zweiten Finger setzte.

(Schluß folgt.)

Josef Proksch.

Geb. 4. August 1794, gest. 20. Dezember 1864. **)

Wenige Tage, nachdem in Wien die Nachricht von dem plötzlichen Ende des beliebten Sängers des Propheten eingetroffen war, wurde Prag von dem noch unerwarteteren Tode eines Mannes überrascht, dessen Name seit mehr als drei Jahrzehnten mit dessen sprichwörtlicher Musikkultur auf's innigste verbunden war. In der Nacht vom 19. auf den 20. Dezember v. J. hatte ein Schlaganfall Prags ältesten und trefflichsten Musiklehrer, Josef Proksch, dem Kreise der Lebenden entrissen. Ein zahlreiches Geleite, darunter allein über dreihundert Frauen und Mädchen, die seine Schülerinnen gewesen waren, folgte dem Sarge des Verewigten und zeigte, daß seine zweite Vaterstadt den erlittenen Verlust zu würdigen und die Verdienste und den Werth eines Mannes zu schätzen wisse, der, was er geworden, durch den eisernsten Willen und Fleiß der Natur hatte abtrotzen müssen.

Geboren am 4. August 1794 in Reichenberg in Böhmen, hatte er durch sein ungewöhnliches musikalisches Talent kaum seine Eltern mit den schönsten Hoffnungen erfüllt, als diese auch wieder in der traurigsten Weise zerstört zu werden schienen. Den kaum dreizehnjährigen Knaben befiel eine unheilbare Erblindung. Allein diese düstere Katastrophe, weit entfernt, seiner musikalischen Ausbildung ein allzu frühes Ziel zu setzen, führte derselben vielmehr neue Impulse zu. Proksch fand im Prager Blinden-Institut, dem er übergeben wurde, Lehrer, welche seine Begabung erkannten und mit regem Eifer förderten, so daß er binnen kurzer Zeit ihrem Unterricht entwachsen war und sich in die Welt wagen konnte. Gerade um jene Zeit erregte in Berlin J. B. Logier, der Begründer einer musikalischen Pädagogik durch seinen gemeinschaftlichen Unterricht im Klavier und in der musikalischen Theorie allgemeine Aufmerksamkeit. Dorthin nun lenkte Proksch seine Schritte und machte sich durch einen Aufenthalt von einem Jahre in der Anstalt Logier's mit dessen Theorien so vertraut, daß er bei der Rückkehr in seine Vaterstadt daselbst ein ähnliches Institut errichten und in Gemeinschaft mit seinem Bruder Anton, einem vorzüglichen Organisten, leiten konnte. Die glücklichsten Erfolge, von denen er sein Unternehmen gekrönt sah, hatten seinen Ruf bald über die Grenzen seiner Vaterstadt hinaus verbreitet, und bereits im Jahre 1830 siedelte er, einer Einladung des Grafen Clam-Gallas folgend, nach Prag über und errichtete dort sein Institut für Klavier-Unterricht, welches, trotz der ähnlichen, die später von mehreren seiner Schüler gegründet wurden, sich bis zu des Meisters Tode des ausgezeichnetsten, stets weiter sich verbreitenden Rufes im In- und Auslande erfreute.

Im Jahre 1849 veröffentlichte Proksch in einer als „Jahresbericht" der Oeffentlichkeit übergebenen Monographie die Grundsätze, die ihn bei seinem Unterrichte leiteten. „Der Klavierunterricht", heißt es dort, „wie er von manchen Lehrern gewöhnlich ertheilt wird, hat nicht zum nächsten Ziele, den Lernenden zum Verständnisse der Musik und zu innerlicher Theilnahme zu bringen, son-

*) Man vergleiche in des Verfassers Buche „Der Klavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden" (Breitkopf und Härtel) den Anfang S. 153 über das Geschichtliche des Klavierfingersatzes.

**) Mit theilweiser Benützung der Nekrologe im „Slavoj" und in der „Bohemia".

dern nur, ihm das Verständniß gewisser Musterzeichen beizubringen, und wie er diese Zeichen mechanisch von dem Papier auf das Klavier übertragen soll. Aehnlich, wie wenn Einer italienisch lesen lernte, nicht damit er es versteht, sondern bloß damit er den angenehmen Klang der Sprache hervorbringe. Eben deßhalb überwiegt in dieser Weise des Klavierunterrichts die Uebung der mechanischen Fertigkeit; sie verdient daher mit Recht den Namen einer mechanischen Unterrichtsweise .... Ihr höchstes Ziel ist Kunststückchenmacherei und Beifall der Menge; als ob Jedermann, der Musik treiben wolle, Virtuose werden müsse. ... Man muß die lieben Kleinen nach Geist und Herzen bilden, aber nicht zu bloßen paradirenden Puppen, zu musikalischen Koketten herabwürdigen. ..." Ist in diesen Worten der negative Theil seines Glaubensbekenntnisses niedergelegt, so enthalten die folgenden eben so klar sein positives Programm ausgedrückt: „Die musikalische Bildung muß als ein wesentlicher Bestandtheil der allgemeinen menschlichen Bildung und der humanen Bildung betrachtet werden. Die Pädagogik will, daß die edleren Gefühle frühzeitig geweckt werden, damit sie nach und nach zu Neigungenim Gemüthe heranwachsen und zu guten Triebfedern des Willens dienen können. Die Musik soll das Gemüth erwärmen, die Neigungen veredeln und so das geistige Leben verschönern". Wir halten es für völlig überflüßig, zu diesen goldenen Worten noch einen Kommentar hinzuzufügen und erachten es für wichtiger, an wenig Beispielen zu zeigen, wie Proksch sich nicht begnügte, die Musik im Allgemeinen als Erziehungsmittel anzusehen, durch die Musik zu erziehen, sondern wie er noch mehr für die Musik, d. i. für einen geläuterten musikalischen Geschmack erzog. Zu einer Zeit, wo der Virtuosenflitter, die fast ausschließliche Pflege einer inhaltsleeren Technik zur Allein-Herrschaft gelangt war, war sein Institut der fast einzige Zufluchtsort für klassische Musik. Dort wurden seit langer Zeit zum ersten Male wieder die großen Klavier-Konzerte von J. S. Bach, die Motetten Palestrina's und vieles Andere gehört, i. J. 1840 nahmen dort die historischen Konzerte ihren Anfang und die Palestrina-Abende wurden eine reiche Quelle der schönsten Genüsse. Proksch's Schüler lernten die besseren und besten Werke ihrer Kunst kennen und lieben, erhielten eine gründliche Einsicht in deren Wesen und dadurch ein klares, sicheres Urtheil über neuere und neueste Produktionen.

Dabei war er nicht bloß ein gründlicher Kenner des Literaturschatzes seiner Kunst, sondern auch der Literatur über diese. Keine bedeutendere Erscheinung trat davon an's Licht, die er sich nicht hätte vorlesen und deraus Exzerpte meist mit eigenen treffenden Bemerkungen versehen, in sorgfältig geführten Memorabilienbüchern niederlegen lassen. Ambros mußte ihm seine „Geschichte der Musik" noch in den Aushängebogen vorlesen, und er studirte die darin enthaltenen mittelalterlichen Theorien von der Solmisation, der Mensural-Notirung u. s. w. mit dem emsigsten Fleiße, weil er darin die Grundlagen der heutigen Kunst fand. Ganz neue, zuweilen fremdartige Partituren ließ er sich nach ihren musikalischen Einzelnheiten auseinander setzen, Stimme für Stimme, dann gruppenweise, und vermochte es so endlich, das ganze Tongebäude klar und vollständig zu überschauen. Auf diese Weise legte er sich selbst die Partituren Berlioz'scher Symphonien zurecht, zum größten Erstaunen von Berlioz selbst.

Man würde irren, wollte man mit dieser Thätigkeit auf rein musikalischem Gebiete den Bereich von Proksch's Studien für erschöpft halten; er horchte im Gegentheil überall, wo er meinte, es sei da oder dort ein tieferes Verständniß seiner Kunst zu gewinnen, ein verjährter Irrthum zu überwinden, eine wichtige Wahrheit zu erfassen. So war er zwei Jahre lang eifriger Besucher der Vorlesungen des Professors Müller über Aesthetik und studirte Herbart's Schriften mit einem Freunde gründlich durch. Die Folge davon war, daß er in der Musik bei all seiner Verehrung für die Klassiker doch dem Grundsatz huldigte: „Prüfet Alles und das Beste behaltet", und daß er ein geniales Hauen über die Schnur gern verzieh, sowie er denn 1846 in seinem Institute Berlioz einen musikalischen Festabend gab. Folge seines rastlosen Stumdiums war ferner, daß er selbst über bildende Kunst mit urtheilen konnte. Als sein Freund, der Maler Führich, seine Blätter zu Tieck's „Genovefa" komponirte, vermochte Proksch bloß nach dessen Beschreibung die einzelnen Kompositionen in seinem Innern gleichsam nachzuschaffen und soll über ihren Werth und Bedeutung Urtheile gefällt haben, die den Maler selbst in Verwunderung setzten.

Obgleich Proksch in seinen früheren Jahren als Komponist nicht ohne Glück vor die Oeffentlichkeit getreten war, so dienten doch die Produktionen der späteren Zeit ausschließlich den Unterrichtszwecken seines Institutes.

Es war nicht leicht möglich, den würdigen Greis außerhalb der Mauern seiner Anstalt kennen zu lernen. Er verließ dieselben fast nur, um eine interessante Musik-Aufführung zu besuchen. Dann betrat er an der Hand

seines Führers den Saal, setzte sich in eine halbversteckte Ecke und hörte mit dem Ausdrucke vollkommenster Ruhe in Miene und Haltung der Musik zu. Fragte ihn dann ein Freund um sein Urtheil, so gab er es ganz unbefangen fast mit epigrammatischer Kürze und doch anspruchslos und gleichsam in selbstverständlich hingeworfenen Sätzen, aber es traf immer den Kern der Sache. Es schien mild und strenge zugleich; die letzte Eigenschaft bezog sich jedoch immer mehr auf die Sache, während gegen die Person immer eine wohlthuende Milde durchblickte. In Bezug auf seine Person haßte er Alles, was nach Reklame aussah. Die Freude an dem schönen Erfolg seines Mühens machte ihm alle öffentlichen Anerkennungen und Auszeichnungen vollkommen entbehrlich.

Nichts destoweniger wird sein Name fortleben nicht bloß in der pietätsvollen Erinnerung seiner Schüler und Freunde, nicht bloß innerhalb der engen Grenzen seines Vaterlands; denn die Saat, die er hier gestreut, ist bereits üppig emporgeschossen und trägt reiche Früchte in den Metropolen Europas, wohin talentvolle Schüler, wie Hr. Bendel und besonders Fr. Szarvady seine Schule und seinen Namen getragen.

Theaterbriefe aus Paris.

III.

Saison-Eröffnungen der Pariser Bühnen.

(Schluß.)

Auf dieses olla potrida folgte die von echter Poesie durchglühte, phantastische Dichtung von George Sand „Le drac“ (der Kobold).

> Mondbeglänzte Zaubermacht,
> Die den Sinn gefangen hält,
> Wundervolle Märchenwelt
> Steig' auf in der alten Pracht.

Diese Worte von Ludwig Tieck hätte die Dichterin füglich ihrem dramatischen Werke als Motto voranschicken können. Wie ich höre, war das Stück zunächst gar nicht für die Aufführung berechnet, es war lediglich die Frucht der Mußestunden von Georges Sand während ihres ländlichen Aufenthaltes in Nohant, eine jener flüchtig hingeworfenen genialen Skizzen, die die Freunde und Gäste der Verfasserin dann zuweilen auf ihrem Tusculum zur Aufführung bringen. Aehnlich entstand auch seiner Zeit „Le pavé“, das vor zwei Jahren mit so viel Beifall auf dem Théâtre du Gymnase dramatique gegeben wurde. Das vorliegende Stück „Le drac“ hat verschiedene Umwandlungen erlebt, ehe es das Lampenlicht erblickte. In seiner ersten, ursprünglichsten Gestalt war es für die dramatische Bühne beinahe unbrauchbar und Abänderungen waren unumgänglich nothwendig, Paul Maurice unterzog sich der Aufgabe, sie vorzunehmen, und er hat dieselbe im Allgemeinen befriedigend gelöst. Der Inhalt des Stückes hält, was sein Name verspricht: es ist durch und durch phantastisch, so daß über der Phantasie und der Poesie beinahe etwas zu viel die übrigen nothwendig erforderlichen Ingredienzien zu einem lebensfähigen Bühnenstücke vergessen sind. Eine gegliederte Handlung und erschütternde, packende Situationen sucht man vergeblich; die im Theaterjargon sogenannten effektvollen Scenen sind nur dünne gesäet und die Theilnahme zersplittert sich, statt sich zu konzentriren.

Wie man sagt, soll Meyerbeer, hätte ihn der Tod nicht darüber ereilt, die Absicht gehabt haben, über dieses Thema eine Oper für die Opéra comique zu schreiben.

Da ich schon beinahe zu lange bei der Besprechung des jüngsten Kindleins der Sand'schen Muse verweilt habe, will ich mich über die sehr gelungene Aufführung kurz fassen und nur sagen, daß sämmtliche Mitwirkende, Mlle. J. Eßler in der Titelrolle an der Spitze, sodann die Damen Cellier (Francine) und Lebreton (Cyanée) und die HH. Delanoy (André), Parade (Lesquinade) und Febvre (Bernard) auf der Höhe ihrer schwierigen Aufgaben standen. So befriedigt ich mich über „Le drac“ aussprach, so wenig kann ich mich mit der diesem folgenden „Jeunesse de Mirabeau“, pièce en 4 actes par Aylic Langlé, einverstanden erklären. Der Dichter (ich spreche im Singular, da sein „collaborateur“ Raymond Deslandes sich in den Mantel der Anonymität gehüllt hat), hat sich in seinem Vorwurfe eine Aufgabe gestellt, deren Lösung er noch lange nicht gewachsen ist. Unter dem prätentiösen Titel: „La jeunesse de Mirabeau“ versucht er es, ein historisches Stück zu schreiben, ohne auch nur eine blasse Idee von der Zeit und den Persönlichkeiten, die dieselbe bewegten und die er in seinem Machwerke agiren läßt, zu geben. Wenn sich der Autor auch nur Mirabeau in seinen Jugendjahren als Thema gewählt hat, so galt es eben doch eine Zeichnung zu liefern, die in dem Jüngling den zukünftigen großen Mann ahnen läßt. Was ein Häkchen werden will, krümmt sich bei Zeiten, sagt man im gemeinen Leben; die zarte Blüthe

deutet auf einstige Frucht; der junge spielende Löwe verräth den späteren König in der Thierwelt. Geschieht dies in dem vorliegenden Drama auch? Nicht eine Spur davon! Wir haben es hier mit einem einfachen Liebesroman zu thun, dessen Träger zufällig die Namen Mirabeau und Sophie von Monnier tragen, einen Liebesroman, der an und für sich ganz interessant und spannend ist und zu manchen ergreifenden Scenen Anlaß gibt, der aber fast gänzlich des historischen Kolorits entbehrt und auf einer sehr schwachen geschichtlichen Basis beruht. Allerdings theilt sich Mirabeau's Leben, dies ist ganz richtig, in zwei sich diametral gegenüberstehende Hälften: die erste ist ein Roman voll pikanter Situationen, die zweite ein inhaltsschweres Fragment Weltgeschichte. Mirabeau selbst aber steht als Mittelsperson zwischen beiden; der Held des einen ist auch der Held des andern und sein Charakter, wenn er auch manche wesentliche Modifikationen erlitten hat, ist sich doch im Grunde gleich geblieben. Im gesetzteren Alter blickte Mirabeau reuig auf seine Jugendsünden zurück, die ihm eine Schule geworden waren, in der er für den Ernst seines späteren Wirkens heranreifte und erstarkte. Aber eben auch in Betreff der Charakterisirung hat sich der Verfasser, abgesehen von der geschichtlichen Untreue, Inkonsequenzen zu Schulden kommen lassen. Denn offenbar ist es z. B. als eine solche zu bezeichnen, daß Mirabeau seine Sache durch seinen Freund, den Advokaten Gensonné, führen läßt, statt sie selber zu verfechten; er, der später nach jeder Gelegenheit geizte, wo er sein Rednertalent zeigen konnte. Auch mit Sophie Ruffey, Gemahlin des Marquis von Monnier (den der Dichter zum Präsidenten des „parlement de Pontarlier“ macht), hat sich der Autor eine kühne poetische Lizenz erlaubt, über die ich jedoch nicht mit ihm rechten will, sondern die ich für in das Bereich der dem dramatischen Dichter gestatteten Freiheiten gehörig halte. Sophie nimmt sich nämlich am Schluß des Stückes selbst das Leben, um nicht zu dem von ihr gehaßten Gatten zurückkehren zu müssen. Es ist dies eine Abweichung von der Geschichte, die aber um so verzeihlicher ist, als über das zehn Jahre später erfolgende Lebensende von Sophie Monnier ein mysteriöses Dunkel schwebt, das die gründlichsten Forschungen noch nicht gänzlich aufgehellt haben. Die meisten Lesarten haben sich indeß dahin geeinigt, Sophie sei aus Liebe zu einem andern Manne, als Selbstmörderin aus dieser Welt geschieden.

Was den Bau des Stückes betrifft, so ist der erste Akt in viel zu großartigen Dimensionen für den späteren Verlauf des Drama's angelegt, das sich vom zweiten Aufzuge an lediglich mit der Liebesgeschichte Mirabeau's und Sophiens beschäftigt. Der erste Akt steht in Folge dessen fast gänzlich isolirt da und hat nur einen sehr lockeren Zusammenhang mit den späteren. So verschwindet z. B. der Vater Mirabeau, „L'ami des hommes“, jener Volks- und Menschenfreund in der Oeffentlichkeit und jener Aristokrat und Haustyrann in seinem Privatleben, nach dem ersten Akte ganz aus dem Stücke, eine Figur, die doch so wichtig für die Charakterentwickelung des Titelhelden der Dichtung ist, die so treffende Streiflichter auf das Wesen und den Geist der Zeit wirft, und die eine so dankbare Aufgabe für den Theaterdichter (und wenn sie diesem gelungen, auch für den Schauspieler) ist. Ferner ist die übertriebene Eifersucht des Marquis von Monnier, die den Fehltritt seiner Gattin motivirt und einigermaßen entschuldigt oder doch wenigstens gemildert, nicht genug hervorgehoben. Der Verfasserhat eben leider alle Personen, außer Mirabeau und Sophie, nur als Staffage behandelt. Abgesehen von diesen und noch so manchen andern Fehlern, deren Aufzählung hier zu weit führen würde, bekundet das Stück jedoch eine geschickte Mache und eine effektvolle scenische Steigerung; dagegen verräth es keinen Fortschritt gegen die vor anderthalb Jahren gleichfalls am Théâtre du Vaudeville gegebene vieraktige Komödie: „Un homme de rien“, die aus der Feder desselben Verfassers geflossen ist, und welche die Jugend Sheridan's zum Thema gewählt hat. Wie es scheint, hegt der Dichter eine besondere Vorliebe für die Entwicklungsphasen bedeutender Parlamentsredner. Am 19. November kam das Stück in Compiegne auf Befehl des Kaisers zur Aufführung. Was die Darstellung anbelangt, so steht in erster Linie Mlle. Fargueil, welche als Sophie Monnier ein neues treffliches Charakterbild schuf. Mr. Febvre thut alles Mögliche, die Fehler des Dichters durch seine Leistung zu übertünchen. Wie wenig die Rolle des Gensonné Interesse zu erwecken vermag, beweist wohl am besten, daß selbst Felix „Nichts darin macht“, wie der technische Ausdruck bei den Schauspielern lautet. Mlle. Cellier (la chanoinesse) macht reizend Toilette. Die übrige Besetzung ist: Bruguières: Delannoy; de Monnier: Parade; de Saint-Mauris: Munié; Changuyon: St. Germain; le Marquis: Colson; Mme. du Pailly: Mad. Derieux; Tanois: Mlle. Laurence. Von den im Herbst neu gegebenen Sachen sind noch zwei recht nette, einaktige Blüetten zu erwähnen: „Les fourberies de Scapin“ von Th. de Banville,

das sich, wie desselben Dichters „Diane au bois“ durch seine poetische Diktion vortheilhaft auszeichnet, und „Les erreurs de Jean“ von Bercousin, das von Anfang bis zu Ende leicht und lebendig ist. St. Germain spielt in diesen beiden Stückchen die Hauptrollen ganz vorzüglich.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

12. — 25. Januar. „Die unglückliche Ehe durch Delikatesse“ (2 Mal). — „Romeo und Julie“. — „Des Meeres und der Liebe Wellen“. — „Eine vornehme Ehe“. — „Bürgerlich und Romantisch“. — „Der Ring“. — „Edda“. — „Wenn man nicht tanzt“ und „Der Vater der Debütantin“. — „Emilia Galotti“. — „Adrienne Lecouvreur“. — „Eine Partie Piquet“ und „Die Bekenntnisse“. — „Die Jungfrau von Orleans“. — „Der Kopist“ und „Cato von Eisen“.

Φ. — Wir haben diesmal nur über die Neubesetzung einzelner Rollen zu berichten. Den Lorenzo in der Shakespeare'schen Liebestragödie spielte Hr. Förster, welcher offenbar mit gewohntem Ernst und Fleiß an die Lösung dieser Aufgabe gegangen war. Trotzdem vermochte es Hr. Förster nicht, das Publikum für seinen Lorenzo zu interessiren. Ob die Schuld davon in einer vielleicht zu schlichten Auffassung des Charakters, und in dem zu bescheidenen Vortrag der Sentenzen dieses alten Waldgeistlichen, oder allein in der noch so lebhaften Erinnerung an Anschütz, dessen Organ, Accentuirung und Tonfall in solchen Rollen unwillkürlich mit jedem Vers uns im Geiste nachklingen, wagen wir nicht zu entscheiden.

In „Bürgerlich und Romantisch“ hatte Hr. Franz Kierschner den Sittig zugetheilt erhalten. Diesem fleißigen und gewissenhaften Schauspieler, der beinahe ausschließlich in undankbaren oder unbedeutenden Rollen beschäftigt ist, war der warme und verdiente Beifall, den er für die gelungene und wirksame Durchführung des allerdings dankbaren und unverwüstlichen Badekommissärs erhielt, herzlich zu gönnen.

Nicht gleiches Lob können wir Hrn. Franz Kierschner für die Durchführung einer ebenfalls neu übernommenen ähnlichen Rolle spenden. Sein Assessor Bitter in den „Bekenntnissen“ war äußerlich zu heftig, zu unruhig, zu polternd. Die Heftigkeit, der Zorn, die Eifersucht müssen hier in der Form durch die dem „kleinen Beamten“, wie ihn Bauernfeld so trefflich zu charakterisiren versteht, eigene Schüchternheit, Zaghaftigkeit und Unterthänigkeit gedämpft erscheinen, und gerade aus diesem Konflikt entspringt die komische Wirkung solcher Wiener Typen.

Endlich wurde Moriz von Sachsen in der „Adrienne“ Hrn. Sonnenthal zugetheilt, wodurch das ganze Stück entschieden gewinnen mußte, da Hr. Baumeister niemals für diese Rolle gepaßt hat.

In diesem ganzen zweiwöchentlichen Repertoir finden wir nur eine Vorstellung, deren Eindruck ein ziemlich unbefriedigender war. Wir meinen die an Lessing's Geburtstag vor schauerlich leerem Hause gegebene „Emilia Galotti“. Frl. Wolter ist trotz aller äußerlichen Anstrengung eine über jeden Begriff zahme Orsina, welcher man weder die geistige Ueberspanntheit, noch die innere Zerrüttung ansieht, und welche die hier unumgänglich nothwendigen Waffen der bittersten Ironie und des herbsten Spottes gar nicht in ihrer Macht hat. Ihr Lachen klang weit eher wie das der lebenslustigen, heiteren Rosamunde in „Rosenmüller und Finke“, als wie das der verzweifelnden, zur Rache entschlossenen, verlassenen Geliebten des Prinzen Gonzaga. Auch der Odoardo des Hrn. Franz hat einen stark spießbürgerlichen Anstrich, entbehrt der Größe und der Würde und mahnt an polternde Alte im Lustspiel. Hr. Wagner seinerseits ist als Appiani in der ersten Scene weit eher langweilig als melancholisch. Hr. Lewinsky vergißt zu sehr dem Prinzen gegenüber die durch den Hofton und die Etiquette gebotene scheinbare Ehrfurcht. Je mehr Marinelli sich seiner geistigen Ueberlegenheit bewußt ist, je sicherer er weiß, daß er den Prinzen leitet und beherrscht, je weniger darf er in der Form die vollständigste Unterwürfigkeit des „Hofschranzen“, wie ihn Appiani nennt, vermissen lassen. Fr. Rettich und Hr. Stein finden auch, sie keinen warmen aus dem Herzen kommenden Laut, er keinen charakteristischen Zug für die wirksamere Gestaltung ihrer Rollen. Somit bleiben nur Hr. Sonnenthal und Frl. Bognar in erster Reihe und die HH. Förster und Paulmann in zweiter, deren Leistungen als durchaus befriedigend zu bezeichnen sind.

Fichtner will uns den Abschied noch schwerer machen. Waren schon seine Wiederholungen des Klingsberg noch weit wirksamer als dessen erste Darstellung, so war er vollends als Baron Adolf in den „Bekenntnissen“ und als Cato von einer geistigen Frische, ja von einem jugendlichen Uebermuthe, welcher das ganze Publikum elektrisirte.

An der Wien.

Am 20. Januar: Ouvertüre zu Dobsa's „Attila": von Balodn; Prolog von Weyl; Walzer von Strauß; „Nach der neuesten Mode", Scherz in 1. A. von Schlesinger: „Graf und Gräfin", Posse in 1. A. nach „Gräfin Guste" bearbeitet von Blank. Sämmtlich zum ersten Mal. Zweiter Akt aus „Die Piccolomini". — Zum Besten der Singer'schen Holz vertheilung.

G. — Durch ein bunteres Programm hätte der wohlthätige Zweck der Vorstellung kaum angedeutet werden können, eine wahre dramatische Rumforder-Suppe. Dabei denn freilich auch die gewöhnliche Erscheinung, daß die Quantität ersetzen soll, was der Qualität abgeht. Es ist bezeichnend, daß von dem ganzen Register der Strauß'sche Walzer die einzige Nummer war, die sich eines durchschlagenden Erfolges rühmen konnte. Hr. J. Strauß, welcher ihn mit seiner Kapelle selbst exekutirte, war nicht undankbar und belohnte den stürmischen Beifall durch Zugabe von noch zwei Piecen, wovon eine Polka-Mazurka durch ihre Melodik entschieden den Vorzug vor dem etwas verschwommenen Walzer verdiente. Die ungarische Ouvertüre erging sich in Disharmonien, ohne sie recht zur Auflösung zu bringen. Weyl's Prolog möchten wir von A bis Z eine Bettelsuppen-Paraphrase nennen, von Frl. Gallmeyer im echtesten Bettelweib-Vaterunser-Styl vorgetragen.

Den gewichtigsten Brocken sollte wahrscheinlich der „Piccolomini"-Akt mit Hrn. Dawison als Wallenstein bilden. Allein einmal hat es mit solchen Bruchstücken auch „sein eigenes Bewenden", und zweitens, so nachdrucksvoll auch der Gast die einzelnen Stellen betonte, welche dem fatalistischen Glauben des Helden zum Ausdrucke dienen, immer trat uns in der ganzen Gestalt wieder mehr der scharfe Skeptiker als der von dunkler Macht getriebene Fatalist entgegen. Von den dabei Mitwirkenden zogen sich die Gäste Frl. Berg und Frl. Christ und Hr. Dreßler noch am besten aus der Affaire. Von den Einheimischen könnten wir Aehnliches nur bezüglich Hrn. Jäger sagen.

In der kleinen Schlesinger'schen Novität ist die auf die Spitze getriebene Unwahrscheinlichkeit die schwächste, oder richtiger gesagt, die stärkste Seite. Uebrigens verläugnet auch sie weder ihren Autor, noch dessen Styl. Frl. Herzog und Hr. Findeisen unterhielten dabei das Publikum auf's beste. Hr. Rott war eben so charakteristisch im Spiel, wie in der Maske.

Von „Graf und Gräfin" war bloß der Titel und die Besetzung der Guste durch Frl. Bayer neu. Sonst ist es dem Wiener Publikum von Frl. Schramm's Gastspiel unter dem Titel „Gräfin Guste" bekannt, und wurde auch als dieses besprochen. Frl. Schramm hatte vor ihrer diesmaligen Nachfolgerin etwas mehr Delikatesse in der Erscheinung und etwas Schalkhaftigkeit zugleich voraus, wodurch ihre Darstellung entschieden gewann; ohne daß wir hiedurch dem Verdienst Frl. Bayer's irgendwie zu nahe treten wollen.

Wiener Konzertbericht.

Quartette.

Laub und Hellmesberger.

m.— Die sechste Laub'sche Soirée am 12. Januar zählte nicht zu den glücklichen. Unter den drei Cherubini'schen Quartetten ist das in Es-dur, welches zu Anfange gespielt wurde, das schwächste und wenigst dankbare. Ueberhaupt ist Cherubini im Quartett nicht heimisch: man würde oft glauben, vier Instrumente, die sich mit einer für dies bescheidene Maß reduzirten Symphonie abplagen, zu hören, die Klangfarbe ist selten anhaltend befriedigend und das dramatische Element zu vorherrschend. Nur das allerliebste Scherzo, dessen Trio wohl als das Urbild der unzähligen derartigen späteren Schöpfungen von Mendelssohn und Konsorten gelten kann, vermochte das Publikum zu erwärmen. Die mit allzugroßer Bereitwilligkeit geleistete Wiederholung hätte sich übrigens Hr. Laub ersparen können.

Die hierauf folgende schöne Sonate für Klavier und Violine von Seb. Bach gehört mit zu jenen Werken des großen Meisters, welche auch noch für spätere Jahrhunderte die immer gleiche Frische und Lebensfähigkeit bewahren werden. So wenig wir uns einverstanden erklären können mit dem übertriebenen Bachkultus, der bei Manchen zu einer wahren Bachmanie ausartet, und Alles was Bach geschrieben unbedingt als bewunderungswürdig hinstellen möchte, so sehr müssen wir es bedauern, daß gerade seine Sonaten für Klavier und Violine so selten gespielt und überhaupt bei der Wahl unter den Schätzen, die er zurückgelassen hat, nicht mit mehr Gewissenhaftigkeit vorgegangen wird. Hr. Dersfel spielte den Klavierpart mit der an ihm gewohnten Klarheit und Gründlichkeit der Auffassung, mit feiner und den Styl der Komposition nie verletzender Schattirung; nur, wie uns dünkt, in etwas zu bescheidener und diskreter Weise.

Als dritte Nummer kam Beethoven's wild-düsteres Zmeskal'sches Quartett zur Aufführung, ohne jedoch die erwartete Wirkung zu erzielen. Wir haben bereits Anfangs diesen Abend als keinen glücklichen bezeichnet. Hr. Laub war auffallend übel disponirt. Vielleicht trug auch eine neue oder schlechte Saite die Schuld an den oft bedenklichen Intonations-Schwankungen. Auch brachten es die vier Herren zu keiner einheitlichen Stimmung, was besonders im Beethoven'schen Quartett sehr störend wirkte.

Das Programm der sechsten Hellmesberger'schen Quartett-Produktion am 15. d. M. war zusammengesetzt aus Spohr's D-moll-Quartett, Schumann's Klavier-Quintett (am Piano Frl. Geisler) und Mozart's G-moll-Quintett (zweite Viola Hr. Bachrich), sämmtlich Werke, über welche der strengste aller Richter, die Zeit, approbirend entschieden und bezüglich welcher, in der Hauptsache wenigstens, kein Parteistreit mehr besteht, deren jedes ferner seinen Autor in würdigster und charakteristischer Weise repräsentirt, in dem Maße, daß wer irgend eine der obgenannten drei Kompositionen nicht gelten lassen wollte, auch den betreffenden Meister insgesammt verwerfen würde. Wer überhaupt Spohr goutirt, wird erfreut gewesen sein die zahlreichen Schönheiten eines der bedeutendsten Quartette dieses Meisters mit solcher Vollendung zur Geltung gebracht zu hören. Dasselbe hätten wir bezüglich der Wahl und der Wiedergabe von Schumann's Quintett zu bemerken. Schumann's Stern kulminirte, als er dieses herrliche Werk schrieb, mit dem noch viele (nur allzuviele) berufene und unberufene Pianisten der Gegenwart und künftiger Tage zu paradiren sich bestreben werden. Frl. Geisler speziell betreffend, haben wir zu sagen, daß sie ihrer nichts weniger als leichten Aufgabe in ehrenvollster Weise Genüge leistete — ihr Spiel ist korrekt, brillant, energisch und fern von Manier; einzelne Stellen, wie z. B. die Oktaven-Gänge im Scherzo, traten ganz besonders wohl hervor. Zum Schluße kam das chef-d'oeuvre seiner Gattung: Mozart's G-moll-Quintett — eines jener seltenen Werke, die den Eindruck machen, als hätte dessen Urheber gar kein Verdienst, denn die Gedanken sind vom Himmel gefallen, so daß sie der Finder nur aufzulesen hatte, und in der Ausarbeitung erscheint Alles so nothwendig, gerade so wie es ist, als hätte sich der Autor abermals eigentlich nichts darauf zu Gute zu thun, daß er Alles genau so gemacht hat, was gar nicht anders hätte ausfallen können.

Das schönste Lob aber, das wir den Exekutanten spenden können, ist: sie machten, daß wir, so lange wir horchten, sie selbst gänzlich vergaßen.

Abonnement-Konzerte der HH. Hofmann und Kremser.

Zweite Produktion, am 22. Januar.

H—l. Den Beginn dieses Konzerts machte ein Sextett (Manuskript) für Klavier, Violin, Violoncell, Kontrabaß, Flöte, Oboe und Horn von Karl Seyler, Domkapellmeister in Gran, vorgetragen von den HH. Franz Doppler, Kleinecke, Wrany, Ullman, Moser, und den Konzertgebern.

Hr. Seyler ist in der musikalischen Welt als Kirchenkomponist vortheilhaft bekannt und für diejenigen, die ihn als solchen kannten, mochte es von besonderem Interesse sein, zu sehen, wie er sich im Fach der Kammermusik zu bewegen vermöge. Jedenfalls ist dieses Sextett ein Werk, das Achtung verdient, indem es mit Gewissenhaftigkeit und Geschick gearbeitet ist, die verschiedenen Instrumente zur Geltung zu bringen weiß, ohne den einheitlichen Charakter des Tonwerkes zu beeinträchtigen und überall die kundige Hand des Kontrapunktisten verräth. Im Adagio ist der wirksam harmonisirte Gesang durch fugirte Stellen, die an Seb. Bach erinnern, unterbrochen und der letzte Satz hat ansprechende Motive, die nur zu sehr in die Breite gezogen sind. Auch ist mitunter jene leichte Hand zu vermissen, die allein solchen Kompositionen die nöthige Grazie zu verleihen vermag. Der Vortrag war ausgezeichnet, das Werk wurde beifällig aufgenommen.

Eine Toccata und ein Rondo, komponirt von Hrn. Kremser, fanden reichen Beifall. Die Toccata ist wirksam im Style Seb. Bach's angelegt und wurde prägnant ausgeführt. In dem wenig ansprechenden Rondo behandelte Hr. Kremser das Klavier mitunter gar zu unsanft.

In einer von Hr. Kremser komponirten Serenade für Klavier, Horn und Violine ist der getragene Gesang des Horns zuerst von Violinfiguren umspielt, bis dann die Violine sich ihm wetteifernd anschließt. Das Horn des Hrn. Kleinecke war so einschmeichelnd, daß die Violine des Hrn. Hofmann ihm nicht das Gleichgewicht halten konnte. Das große Duo über Motive der „Hugenotten" für Klavier und Violine von Thalberg und Beriot wurde von den Konzertgebern im Ganzen recht gut, theilweise aber mit zu großer, die Schönheit des Tons beeinträchtigender Energie gespielt.

Der Hofopernsänger Hr. Dalfy sang das schöne Rubinstein'sche Lied des Mirza-Schaffy „Ach, wenn

es nur ewig so bliebe". Wer es nicht von den Sängern Wolf und Reichard gehört, mag zufrieden gewesen sein. Lebhaft hervorgerufen, gab er das Shakespeare'sche „Ständchen" von Schubert zu. Der Schauspieler des Wiedener Theaters Hr. Friese deklamirte mit großer Wirkung, aber vielen outrirten Akzenten, ein scherzhaftes Gedicht „Amor als Präsident eines Damen-Reichsrathes", dessen viele Anspielungen auf den Reichsrath vor dem Schottenthore großen Anklang fanden. Stürmisch applaudirt, deklamirte er ein zweites komisches Gedicht. Der Saal war überfüllt.

Philharmonische Konzerte.

Zweites Konzert des zweiten Cyklus, am 22. Januar.

/.— Unser Glaubensbekenntniß bezüglich der sogenannten „Programm-Musik", wie wir es nie verhehlt, und erst kürzlich in der Kritik einer musikalischen Broschüre in d. Bl. veröffentlicht, ist ein sehr einfaches. Wir verlangen nämlich von einem Musikstück drei Dinge: erstens Musik, zweitens Musik und drittens Musik. Bietet uns der Tondichter schöne musikalische Gedanken in schöner, oder auch nur interessanter Form, sei es auch in fremdartiger Weise, dann können wir ohne weiteres auch ein Programm dazu in den Kauf nehmen. Mag uns der Komponist erzählen, auf welche Art er zu seinem Stoff gekommen, welches Gedicht ihn dazu begeistert hat, welche Gefühle er musikalisch schildern wollte, wir werden sogar ein wenig Bombast in der Erläuterung uns gefallen lassen und selbst Hrn. Peter v. Cornelius als gewandten Uebersetzer anerkennen, alles der Musik zu liebe. Diese muß es aber auch verdienen, daß wir ihr Opfer bringen, die Hauptsache muß an sich gut sein, wenn man fremdartige Begleitung willkommen heißen soll. Wo dem Komponisten als solchen nichts einfällt, als daß er Byron oder Tasso bewundert, speziell nichts Musikalisches einfällt, da ist das Programm nur eine schlechte Maske, welche die künstlerischen Blößen nicht verdeckt, ein anspruchsvolles Surrogat, welches Einbildungen anstatt der Ideen hinstellt, Ostentation anstatt der Kraft, Affektation anstatt der Wahrheit.

Die kühle, fast abweisende Aufnahme, welche Lißt's symphonische Dichtung „Tasso" am vorigen Sonntag im philharmonischen Konzert gefunden, läßt annehmen, daß das Publikum in seiner Mehrzahl solche oder ähnliche Erwägungen in ihrer tadelndsten Anwendung auf die genannte Novität bezog, — und wir unsererseits finden keinen Grund diesem Urtheil nicht beizustimmen. Allerdings soll nach einmaligem Hören die Kritik nicht aburtheilen, möglicherweise könnte eine Wiederholung des Musikstückes uns eines Besseren belehren. Der erste Eindruck aber, und nur diesen haben wir hier zu konstatiren, war ein entschieden ungünstiger. Das für uns neue Musikstück, welches Lißt für Weimar zum hundertjährigen Geburtstag Göthe's, speziell zu dessen „Tasso" schrieb, — und bei dieser Gelegenheit sonderbarer Weise sich von Byron inspiriren ließ, — das Musikstück scheint uns schon in seiner äußerlichen Konstruktion sehr unförmlich, da es, zwischen Ouvertüre und Symphonie schwankend, an und für sich, und mit Rücksicht auf den kargen musikalischen Nahrungsstoff zu lang, mit Rücksicht aber auf seine weitreichenden Intentionen zu kurz ist. Tasso in Venedig besungen, in Ferrara unglücklich, in Rom triumphirend, Glorie und Tod, Klage und Triumpf („Lamento e trionfo"), alle diese Momente, wenn man mit dem Komponisten annehmen will, daß sie in Töne „umgesetzt" werden können, sollten in diesen einen Satz zusammengedrängt werden. Daher von vornherein ein Beginnen von allerlei Motivtheilchen, lauter Anfänge ohne genügenden Raum, sie durchzuführen, wohl auch ohne die dazu gehörige Erfindungsgabe. Ist doch die einzige Melodie der Lißt'schen Komposition nicht von Lißt, sondern ein venetianischer Volksgesang, eine Melodie, „auf welche (sagt das Programm) wir venetianische Lagunenschiffer drei Jahrhunderte nach des Dichters Tode die Anfangsstrophen seines „Jerusalem" singen hörten". Zu dieser langgezogenen, nicht hervorstechenden, doch immerhin stimmungsvollen Melodie gelangen wir durch eine noch langsamere Einleitung, die in ihrer pathetischen Anlage ebenfalls nicht ohne Stimmung ist. Man beruhigt sich zum mindesten mit dem Gedanken, daß eine derlei Einleitung zu etwas Bedeutendem führen könnte, etwa zu einem musikalischen Hauptthema und dessen mannigfaltiger Durchführung. Davon bekommen wir aber nichts zu hören. Selbstständige Themen haben wir keine zu entdecken vermocht und das erborgte Lagunenlied verrinnt theils im Sande landläufiger Phrasen, theils wird es durch barocke Posaunen-Unterbrechungen schmetternd unterbrochen. Es ist wie gesagt möglich, daß eine Einsicht in die Partitur und wiederholtes Hören einzelne geistvolle Züge mehr hervortreten ließe und den Reiz und gewisser starker Instrumentirungsgewürze angenehmer machte. Der erste Eindruck hat uns nicht einmal diese von Lißt zu erwartenden Vorzüge zum Bewußtsein gebracht, vielmehr störten uns recht handgreifliche Reminiscenzen an Richard Wagner und ließen uns nicht einmal den

Trost, das Barocke der Lißt'schen Musik als originellen Zug der Lißt'schen Muse zu erkennen. Unsere Versuche, das Dargebotene schön zu finden, waren damit aus ihren letzten Verschanzungen getrieben, und wir konnten nicht umhin, das strenge Urtheil des Publikums mindestens erklärbar zu finden.

Das Konzert hatte mit einer selten gehörten Ouvertüre von Beethoven begonnen, derjenigen in C, op. 115, die der Meister dem Komponisten A. Radziwill gewidmet hat. Wir gestehen überrascht gewesen zu sein von der Lieblichkeit dieser Komposition, die wir nie sehr beachtet und niemals öffentlich gehört hatten; sie ist theilweise in Mozart'schem Geiste konzipirt, bringt eine Fülle freundlicher Melodien und feiner Einzelzüge und athmet eine temperirte Heiterkeit, wie sie bei Beethoven sehr selten ist. Sie wurde ungemein frisch gespielt, nur gegen den Schluß hin hätten die Primgeiger präziser eingreifen sollen.

Darauf folgte Schumann's Klavierkonzert in A-moll, eine seiner schönsten, weil melodienreicheren Kompositionen, in welcher namentlich im ersten und zweiten Satz das Frage- und Antwortspiel zwischen dem Klavier und den Bläsern mit wunderbar stimmungsvoller Poesie vertheilt ist. Frl. Hauffe aus Leipzig spielte den Klavierpart vortrefflich: mit aller Zartheit und mehr Kraft des Anschlags, als Damen sonst deren zu besitzen pflegen. Ihr Spiel macht ihrem Talente, aber auch der Leipziger Schulbildung (wenn wir nicht irren, ist sie eine Schülerin des verehrten Meisters Moscheles) alle Ehre.

Die dritte Nummer war Weber's „Aufforderung zum Tanze" instrumentirt von Berlioz, welche den meisten Effekt hervorbrachte. Dank der in ihrer Art genialen Komposition, der äußerst effektvollen Instrumentirung und der lebendigen und feinen Aufführung Das Stück wurde von einem Theil des Publikums zur Wiederholung verlangt und diese leider auch nach einigem Zaudern wirklich geleistet. Wir können uns nur wiederholt auf's entschiedenste gegen diesen Unus erklären. Diejenigen, die solches verlangen, sind entweder falsche Enthusiasten, oder sie täuschen sich selbst und fühlen sich dann nach der Wiederholung enttäuscht, denn bei jeder solchen Wiederholung verliert das Musikstück an dem Reiz, der sie veranlaßt hatte, an dem Reiz der spontanen Wirkung und des stimmungsvollen Vortrags. Wenn aber die HH. Dirigenten wieder anfangen, solchen Wünschen nachzugeben, so wird diese Kenntniß ihrer Nachgiebigkeit sofort immer öfter benützt werden und aus dem Ausnahmsfall wird bald wieder, wie es vor Jahren war, ein regelmäßiger Mißbrauch.

Daß nach solchem Erfolg der beiden Mittelstücke das Lißt-Finale nur um so ärger abfallen mußte, war gerade kein Wunder.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Mellem Sivene". Fem Sange til Texter af N. Lenau's „Schilflieder", componerede for een Sengstemme med Pianoforte of P. Helse. Kopenhagen, C. C. Lose und Delbanco.

H—l. Diese musikalische Bearbeitung der Lenau'schen Schilflieder: 1. „Trüben geht die Sonne scheiden", 2. „Trübe wird's, die Wolken jagen", 3. „Auf geheimem Waldespfade", 4. „Sonnen-Untergang", 5. „Auf dem Teich dem regungslosen", mit zu Grunde gelegtem deutschen und dänischem Texte, ist in der Art der modernen Liederkomponisten, an deren Spitze Robert Schumann und Franz Robert stehen, gehalten.

Es ist mehr eine Umkleidung der Worte mit Tönen, die sich jedem Zuge der im Gedichte ausgesprochenen Stimmung anzuschmiegen und sie durch die unmittelbare Wirkung der Tonsprache auf das Gemüth möglichst zu verstärken suchen, als eine selbständige musikalische Gestaltung des gegebenen Inhalts in melodischen Formen. Hiernach kann zwar von einer vollkommen ästhetischen Befriedigung keine Rede sein; denn es fehlt der eigentliche musikalische Reiz, der keiner Musik, selbst der ernstesten und gedankentiefsten nicht, fehlen soll; allein die Haltung dieser Lieder ist eine durchaus edle, charakteristische, der Ausdruck ein tief innerlicher: der Tonsetzer scheint sich in die Gefühle und Anschauungen des Dichters ganz hineingelebt zu haben, es ist derselbe erregte Puls, derselbe schwermüthige Blick. Namentlich haben jene Momente, welche die Stimmung durch Naturschilderungen vermitteln, das Gepräge überzeugender Wahrheit, wie beispielsweise die mächtige Wirkung der Begleitung im zweiten Liede bezeugt. Im Ganzen gehören diese Lieder mit ihrem energischen Ausdrucke jedenfalls zu den besten Erzeugnissen dieser Art in unserer Zeit.

„Ave Maria" (von Frl. Adelina Patti gesungen) mit lateinischem und deutschem Texte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von J. Beranek. Wien, bei Karl Haslinger.

Weihevoll vorgetragen, wird diese in entsprechendem Style gehaltene Komposition ihre Wirkung nicht verfehlen, und kann daher Freunden einfachen kirchlichen Gesanges empfohlen werden.

„Die Wallfahrt nach Kevlaar", Ballade von Heinrich Heine, für eine Mezzo-Sopran-Stimme mit Begleitung des Klaviers von R. Schweida. 5. Werk. Wien, bei Karl Haslinger.

Erinnert lebhaft an die Art der Löwe'schen Balladen. Da der Inhalt des Gedichtes an sich ergreifend ist und durch

die Heine'sche Behandlung alles mögliche Relief erhalten hat, das auch dem Tonsetzer zu statten kömmt, so kann die Wahl als eine glückliche bezeichnet werden. Die Ausführung ist lobenswerth und das Gesangsstück dürfte auch zu öffentlichen Produktionen gut verwendbar sein.

„In einem kühlen Grunde", Gedicht von Freih. v. Eichendorff, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Felix Kles. Schweidnitz, bei Karl Plahn.

Die Melodie ist zu gewöhnlich, die Charakteristik zu oberflächlich, um ein Behagen an diesem Liede finden zu können. Einem nachsichtigen Geschmacke mag es allenfalls, da es fließend und gut singbar ist, zur Abwechslung dienlich erscheinen.

„Die blauen Frühlingsglocken", Gedicht von Ludwig Jßleib, Duett für Sopran und Bariton (oder hohen Baß) mit Begleitung des Pianoforte, komponirt und Fr. Kainz-Prause gewidmet von Albert Eilers. Prag, Schalek und Wetzler.

Gibt sich ohne Prätention und ist gut singbar.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Königliche Kritik. Schauspiel-Repertoir. „Edda". Vorstadt-Novitäten.) Die k. General-Intendanz sah sich unterm 8. Januar d. J. genöthigt, eine „Mittheilung an das Schauspielpersonal" zu veranlassen, die in lithographirtem Ablatsch jedem einzelnen Bühnenmitgliede zuging. Das Schriftstück bringt dem Gesammtpersonale des k. Schauspiels eine so wichtige wie tief einschneidende Aeußerung aus dem Munde Sr. Maj. des Königs zur Kenntniß, die der Intendanz über die Darstellung der Lustspiele „Die Kompromittirten" und „Rezept gegen Schwiegermütter" — „Zufriedenheit", dagegen über die der Tragödie „Struensee" — „allerhöchste Unzufriedenheit" ausdrückt. Das ernste Schauspiel sei im Allgemeinen „ohne Ausnahme" weder mit Wahrheit, noch mit Schönheit dargestellt worden. Ein „geipreizt pathetischer" Ton habe die Sprache der Darsteller zu weit von Natur, Wahrheit und Schönheit entfernt. Im ferneren Verlauf macht die k. Intendanz es der Direktion und Regie zur Pflicht, auf diese vorbenannten Momente ein „wachsames Auge" zu haben, damit durch deren Ausmerzung der frühere noch in der Erinnerung bewahrte Glanz des k. Schauspiels wieder gewonnen werde. — Das zum ersten Male am 14. Januar aufgeführte Drama Josef Weilen's, „Edda", hat in seinem zweiten und dritten Akt einen lebhaften Eindruck hinterlassen, der aber durch den Abschluß der Dichtung wesentlich beeinträchtigt ward. Sprache, Phantasie, Feuer und lyrischer Schwung, kräftige Charakteristik einzelner Figuren machten uns mit einem Dichter bekannt, dessen Entwickelungsperiode noch nicht abgeschlossen sein dürfte und von dessen poetischer Begabung wir noch in Zukunft schöne reifere Früchte mit Recht erwarten können. Wir berichten gern, daß alle Mitwirkenden Fleiß und Hingabe für ihre Vorwürfe an den Tag legten, doch mit diesen trefflichen Eigenschaften allein vermochte man es nicht, den Werth und die Schönheit des Werkes in eine volle künstlerische Erscheinung zu bringen. Nennen wir die Damen Erhartt (Edda), Jachmann (Ersabé), die HH. Landvogt (Carpezan), Grua, Berndal und Braunhofer. Beifall und Hervorruf spendete das kaum zur Hälfte besetzte Haus mit aufrichtiger Theilnahme; die zwei darauf folgenden Vorstellungen des in Rede stehenden Drama's waren fast noch schwächer besucht. Zu Gastspielen sollen Frl. Wolter und Hr. Dawison erwartet werden. Neu angenommen sind die Stücke: „Prinzessin Montpensier" von Brachvogel, und „In der Heimath" von Ch. Birch-Pfeiffer. In der Oper begann mit beifälligster Aufnahme Frl. Artôt ihr dreimonatliches Gastspiel als Antoinette in Auber's „Gesandtin." In der Wilhelmstadt sind die Novitäten „Partie Whist", ein dreiaktiges Lustspiel von E. Hildebrand, und ein von Julius bearbeiteter Schwank „Blaustrumpf" ungnädig entlassen, doch spielten im ersten Stück besonders Hr. Rüger (Bazelius) und im zweiten Frl. Heyne und Hr. Thomas recht brav. Offenbach's „Schöne Weiber in Georgien" wurden zum ersten Male mit vielem Glück in der Darstellung gegeben. Die Direktion bemüht sich, die „Schönen" zu einem Zugstück zu machen. — In der Viktoria trat Hr. Hendrichs zu seinem Benefice zum ersten Male in einem von Herrmann nach dem Französischen bearbeiteten Schauspiel: „Molière" auf. Hr. Hendrichs demonstrirt nach Kräften; wir zweifeln aber stark an seinem Erfolg. Die Intendanz der k. Schauspiele wird ihm nach diesem Gastspiel — treten nicht höhere Mächte dazwischen — ihre Hallen nicht wieder öffnen. Frl. Berl, die Partnerin des Künstlers, ist mit leidlichem Talent begabt. — Bei Wallner warf man sich wieder dem neueinstudirten „Demi Monde" in die Arme. Der hier zum ersten Male gegebene Schwank: „Er ist kurirt!" wollte trotz des hübschen Spiels des Frl. Schramm und des Hrn. Baillant nicht zünden. Von Meysel hat sich Hr. Weirauch verabschiedet. Die neue Posse: „Nichts Gewisses" fand eine ziemlich beifällige Aufnahme. — Bei Kroll konzertiren die Brüder Lamoury, Virtuosen auf Cello und Geige. Neu: „Eine Frau, die an der Börse spielt", „Mein Trompeter für immer". In der Vorstadt: „Almenrausch und Edelweiß".

—sch.— Leipzig. (Das Schauspiel im Dezember). Emil Devrient, schon im November hier zweimal Gast, kehrte im Dezember nochmals zu uns zurück, und zwar mit einer jungen Kollegin aus Dresden, Frl. Anna Langenhaun. Das Heroinenfach dürfte die eigentliche Domäne des unzweifelhaft bedeutenden, wenn schon noch nicht völlig künstlerisch entfalteten Talentes dieser Dame sein. Sie hat etwas Energievolles in ihrer Auffassung und Darstellung, etwas Gebietendes und Ueberlegenes bereits auch in ihrer äußerst vortheilhaften, imponirenden Erscheinung. Ihre Isaura in der „Schule des Lebens" und Ellena in „Rubens in Madrid" mag noch sorgfältigere Ausarbeitung vertragen, an so manchen Stellen war doch aber auch jetzt schon die rechte Vertiefung in Situation und Charakter bemerkbar. Don Ramiro und Rubens sind hinlänglich bekannte, häufig schon gesehene Glanzleistungen Emil Devrient's, deren edle und angenehme Wirkung auf das Gemüth des Zuschauers sich von neuem schön bewährte. Von den Uebrigen ragte Hr. Claar als Schalk Pedrillo hervor. Im zweitgenannten Stück markirte Hr. Deutschinger den Gemahl Ellena's im Ganzen zu stark,

d. h. er hielt die Gestalt in den Umrissen des „Bösewichtthums", ohne daß doch hiefür ein innerer Grund vorhanden wäre. Die letzte Rolle Devrient's, ohne Frl. Langenhaun, war sein berühmter Hamlet. Die Darstellung der Shakespeare'schen „Gedankentragödie" war in ihrer Gesammtheit keine recht gelungene. Claudius, Polonius, Ophelia entsprachen nirgends irgendwie höheren Anforderungen. Namentlich der König zeigte sich von Anfang an gleich zu gedrückt, zu unruhig und schwankend. Wir denken, diesen Menschen, „der immer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein", genire von vornherein das Gewissen noch keineswegs. — Der Held des Tages wurde im Monat Dezember für unser Bühnenleben Hr. Anton Ascher. Derselbe hatte sonderbar genug hier noch nie gastirt, aber das Publikum überzeugte sich nunmehr, daß der Ruf nicht log, welcher genannten Künstler zu einem Matador seines Faches oder vielmehr zum Begründer und eigentlichen oder einzigen Träger desselben macht. Am ersten Abend des Gastspiels schien man sich noch nicht sofort in geistigen Rapport zu dem Fremdling setzen zu können, der zweite aber bereits brach das Eis, und nun nahm Hr. Ascher vollständig Besitz von der Gunst unserer Theaterfreunde, die ihn schließlich nach neunmaligem Auftreten mit freundschaftlichster Wärme entließen. Er spielte die folgenden Rollen: Richard Weiß in „Dir wie mir", Rauscher in der „Liebschaft in Briefen", Walter im „Präsident", Carbonal in „Ich werde mir den Major einladen", Bornheim in „Er weiß nicht, was er will", Kaunitz in „Ein Wort an den Minister", Montjoye, Norden in „Wo bringt man seine Abende zu?" Meister im „30. November", Theodor in „Onkel und Neffe", Wiesel in „Vier Uhr Morgens", Lambert in der „Hochzeitsreise", Doktor Peschke, sowie zuletzt noch Baron Adolf in den „Bekenntnissen". In all' den kleineren Genrebildern voll glänzender Laune schöpferischen Humors und feinster Beobachtung der heiteren Seiten des Lebens, gab uns Hr. Ascher das künstlerisch Bedeutendste doch in seinem Montjoye. Hier stand der Humorist plötzlich als ernster, gewiegter Charakterdarsteller vor uns. Wir waren überrascht von dieser so vollkommenen Veredelung. Der Gast spielte die schwierige Partie mit einer Gewandtheit und Beherrschung des Inhalts und der Form, welche an die Manier französischer Künstler erinnert. Das Stück selbst war für hier noch neu. Wir können es in der That begreifen, wie dasselbe in Paris so außerordentliches Aufsehen und Furore zu machen im Stande gewesen ist. Es trifft so recht in's Herz unseres sozialen Daseins und enthüllt die gesellschaftliche Kalamität des Zeitalters schonungslos, um dann freilich, einigermaßen unerwartet, zur Radikalkur nichts Anderes empfohlen zu halten, als Frömmigkeit, wie sie die Kirche will. Gesunder wäre es doch jedenfalls, wenn die kranke Gesellschaft aus sich selbst heraus die Kraft zur Genesung zöge. — Unser einheimisches Personal erhielt durch Ascher's Gastspiel vielfältige Gelegenheit, sein Bewandertsein im Styl der feineren Komödie zu zeigen. Wir erwähnen namentlich die HH. Auburtin und Claar in verschiedenen Rollen, Hrn. Deutschinger als vorzüglicher Darsteller des Salomon Oppenheimer in „Ein Wort an den Minister", Hrn. Hock, Hrn. Herzfeld und Frl. Größer (Brandin, Sorelles und Henriette in „Montjoye"), sowie vor Allen Frl. Luise Götz, deren Tischlerin in der „Liebschaft in Briefen", Antonie in der „Hochzeitsreise", Julie in den „Bekenntnissen" und Cäcilie in „Montjoye" insgesammt höchst anmuthige weibliche Gestalten waren. Von sonstigen Aufführungen des Monats nennen wir kurz noch das alte Holtei'sche Stück: „Lorbeerbaum und Bettelstab", mit einer tief gefühlten, ergreifenden Leistung des Hrn. Hanisch als Heinrich.

Lokales.

„Das letzte Mittel" Lustspiel in 4 Akten von Fr. v. Weissenthurn, welches Stück Fichtner zu seiner Abschiedsvorstellung am 31. d. M. gewählt hat, wurde vor bald 45 Jahren am 3. Oktober 1820 zum ersten Mal aufgeführt. Wir lassen hier die sämmtlichen Besetzungen, welche dieses Stück erfahren hat, folgen. Graf Sonnstedt: Hr. Koberwein, Hr. Kettel (1826), Hr. Fichtner (1830), Hr Lukas (1837), Hr. Baumeister (1855), Hr. Sonnenthal (1865); — Baron Gluther: Hr. Korn, Hr. Kettel (1837), Hr. Fichtner (1843—1865); — Baronin Waldhüll: Mad. Löwe, Dlle. Müller (1830), Mad. Fichtner (1842), Frl. Neumann (1855), Frl. Boßler (1857), Fr. Gabillon (1865); — Frau Dülthelm: Mad. Weissenthurn, Dlle. Hruschka (1830), Mad. Wintersteiner (1843), Fr. Fichtner (1855), Fr. Koberwein (1865); — Ida ihre Tochter: Dlle. Weissenthurm, Mad. Anschütz (1826), Mad. Fichtner (1830), Dlle. Neumann (1838), Frl Hartmann (1855), Frl. Goßmann (1857), Frl. Mathes (1865); — Fr. v. Silber: Mad. Koberwein, Mad. Löwe (1830), Mad. Brede (1835), Mad. Haizinger (1845 – 1865); — Betty: Dlle. Teimer, Dlle. Bandini (1831), Dlle. Wildauer (1839), Mad. Lieder (1845), Frl. Mittell (1855), Frl. Gutperl (1857), Frl. Hiller (1865); — Andreas: Hr. Wagner, Hr. Theodor Wagner (1845), Hr. Arnsburg (1855—1865). — Die verschiedenen Gäste welche in diesem Stücke aufgetreten sind, haben wir in dieses Verzeichniß nicht aufgenommen.

Frl. Wildauer will, dem Vernehmen nach, nicht allein der Oper, sondern auch dem Schauspiel entsagen. Mit einstimmigem Bedauern ist diese Nachricht aufgenommen worden, und mit Recht wird vielfach der Wunsch laut, es möchte die Künstlerin bewogen werden, zu den Brettern, auf denen sie einst heimisch war, zum Burgtheater nämlich zurückzukehren. Dort würde sie, bei zweckmäßiger Beschäftigung, noch Jahre hindurch eine rühmliche Thätigkeit entfalten können.

Drei große Original-Novitäten sind im Burgtheater zur Aufführung angenommen worden: „In der Heimath" von Fr. Birch-Pfeiffer, „Prinzessin Montpensier" von Brachvogel und „Katharina Howard" von Gottschall, in der „Katharina Howard" hat Frl. Wolter die Titelrolle und sind neben ihr die Damen Mathes und Wetzel, die HH. Gabillon, Förster, La Roche, Franz, Lewinsky, Sonnenthal und Franz Kierschner beschäftigt.

Im Burgtheater tritt mit erstem März Hr. Krastel, bisher in Karlsruhe, ein Engagement an.

Die Reprise von Bauernfeld's Schauspiel „Der deutsche Krieger", welche schon einige Zeit auf sich warten läßt,

soll endlich doch zunächst statthaben. Das Stück dürfte jedenfalls auch jetzt wieder Interesse erregen.

Hofschauspieler Lewinsky hat dieser Tage das sogenannte „Dekret“, d. h. die definitive Anstellung am Burgtheater erhalten.

G.— **Das Burgtheater** unterbrach vorgestern seine Fichtner-Abende durch die Vorführung drei kleiner Novitäten. Die erste, ein Bauernfeld'sches einaktiges Lustspiel „Frauen-Freundschaft“, war eine charmante psychologische Studie, welche, eingehüllt in einen aus bunten Seidenfäden gewebten Dialog, ein noch ziemlich frisches Thema aus der unerschöpflichen Vorrathskammer „Frauenherz“, mit geschickter Hand löste. Die beiden polaren Stimmlagen weiblichen Temperaments, rasches Feuer und zarte Sinnigkeit, fanden in Fr. Gabillon und Frl. Baudius, namentlich aber in ersterer, ebenso glückliche Vertretung, wie das männliche „Reagens“ in Hrn. Sonnenthal. — Viel weniger glücklich war Hr. v. Bauernfeld in dem in Berlin durchgefallenen Lustspiel „Excellenz“. Ein possenhaftes Motiv, zerfahrene, unklare Behandlung, unmögliche, gewaltsam behandelte Charaktere reichen einander die Hand, um das Produkt zu einem mißlungenen zu machen; und wenn das Publikum trotzdem dabei in guter Laune blieb, gehört das Verdienst einzig und allein der forcirten Charge des Hrn. Beckmann. Je mehr dieser aus der seinen, desto weniger machten die Uebrigen aus ihren Rollen. Hr. Gabillon schlug einen zu burschikosen Ton an, Hr. Baumeister konnte seinem Demokraten weder Gestalt noch Farbe geben, und Frl. Mathes sprach in der Auseinandersetzung mit Richard auf einmal von Tönen ihres Herzens, die ihr bis dorthin ziemlich mattes Spiel nicht hatte vermuthen lassen. — Das „Rezept gegen Schwiegermütter“ kennen unsere Leser schon von seiner vorigwöchigen Aufführung am Carltheater. Wir haben es hier also nur mit der von dort verschiedenen Uebersetzung und der Darstellung zu thun. Hat die Leopoldstädter, von einem Dr. Fastenrath stammende Bearbeitung einige kühne Drucker voraus, so hat die hiesige, königlich Ludwig'sche den Vorzug der edleren Haltung der Sprache, freilich auch da und dort der Breite. Den Inhabern sämmtlicher Rollen sah man deutlich das Bestreben an, die Darstellung jenseits des Kanals möglichst in Schatten zu stellen. Dadurch daß es an der Burg als „Lustspiel“ gegeben wurde, mußte natürlich auch das Spiel ein edleres Gepräge bekommen, und die Besetzung durch die Damen Haizinger, Koberwein und Mathes und die HH. Beckmann, Sonnenthal und Baumeister war eine vortreffliche.

G. **Im Carltheater** kamen am letzten Mittwoch zum Benefice des Frl. Zöllner drei kleine Novitäten zur Aufführung, die ziemlich eben so vielen Genres angehörten. Die Introduktion bildete ein kleines Idyll, „Er hat etwas vergessen“, von L. Berthold das vielleicht recht wirksam gewesen wäre zu weiland Geßner's Zeiten; unsere Zeit ist leider schon etwas über den Geschmack an diesem Butterschnitten-Genre hinaus. Uebrigens erhielt dabei Frl. Singer Gelegenheit zur Entfaltung ihres niedlichen Talentes. — Als zweites figurirte das Berliner Zugstück „Aurora in Oel“, Schwank in 1 Akt von Görner, hier als „Madame Potiphar“ gegeben. Wir zweifeln, daß sich diese mit viel mehr Behagen als Witz in die Länge und Breite gedehnte Farce hier zu gleicher Beliebtheit aufschwingen dürfte, trotz der Drollerien der HH. Ascher und Knaack, durch die allein sie überhaupt genießbar wird. Sie müßte denn um ein gutes Drittheil gekürzt werden. Zu erwähnen ist noch Fr. Grobecker als kunstübende Strumpfwirkersgattin. — Den Beschluß bildete die einaktige Posse mit Gesang „Die Braut aus der Provinz“, die man als den um gleichfalls ein halbes Jahrhundert zurückzudatirenden Embryo der „Familie Fliedermüller“ ansehen kann. Nebenbei wieder einmal eine Paradeverkleidungsrolle für Frl. Kraft, die zwar vielen Beifall erntete, aber in Anbetracht ihres immer stärker umsichgreifenden Tremolirens weniger verdiente, als zu erwarten gewesen wäre.

Dawison hat neben Wiederholungen des „Hans Jürge“ des „Unglücklichen“ und des Shylok, noch den dritten Richard und den Holtei'schen Heinrich („Lorbeerbaum und Bettelstab“ in sein Repertoir aufgenommen.

Im Josefstädter Theater ist ein Wunder geschehen. Am letzten Mittwoch war das Haus ausverkauft und Hunderte von Menschen mußten zurückgewiesen werden. Um ein hier so erstaunliches Resultat zu erzielen, gehörte aber nichts weniger als die Mitwirkung des Frl. Gallmeyer dazu, welche aus Gefälligkeit für den Benefizianten, Kapellmeister Storch, in Kaiser's „Lokalsängerin und Postillon“ die halbe Titelrolle und ganz sich selbst spielte.

Die neue Oper von Thomas Löwe soll endlich heute im Operntheater in Scene gehen. Wenn nur nichts dazwischen kommt!

Die Sing-Akademie, scheint jetzt ihrer vollständigen Auflösung entgegenzugehen. Wenigstens meldet die „Neue Presse“, daß Hr. Dessoff die Chormeisterstelle zurückgelegt hat. Schade um dieses Anfangs so vielversprechende Institut. Doch hoffen wir, daß es gleich dem Phönix aus seiner Asche wieder neu aufleben wird, und daß es dann, gestützt auf die gemachten traurigen Erfahrungen, in seiner neuen Organisation jenem Zwiespalt, an dem es zu Grunde gegangen ist, aus dem Wege zu gehen wissen wird.

Konzerte der nächsten Woche: Heute Abends Musikvereinssaal: Frl. Hauffe, Pianistin; morgen Sonntag Mittags Musikvereinssaal: Hr. Reichard, Sänger; Nachmittags 5 Uhr: Hellmesberger'sches Quartett, VII (Herbeck, neu, Schubert, Beethoven); Salon Ehrbar Nachmittags 5 Uhr: Hr. Vimercati, Mandoline; Donnerstag 2. Februar Mittags, Operntheater: Creche-Akademie.

Briefkasten der Redaktion. 21 — 27 Januar ♂ in Berlin. H—l hier Benützt. — ɕ in München: Erhalten. Das Reklamirte bereits früher abgedruckt — A. v. W. in Breslau Wir danken sehr. — ꝛc in Prag: Wird brieflich beantwortet

Briefkasten der Expedition. Hrn H. K . . in Frankfurt a. M. Nr. 51 unter Kreuzband gesandt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Anzeiger der Recensionen über Theater und Musik.

Zu Nr. 4 | **Erscheint gratis.** | 28. Januar.

Wien. Insertionsg. für die 3-gesp. Zeile 5 kr. = 1 Ngr., die 2-gesp. 10 kr. = 2 Ngr., ganzsp. 15 kr. = 3 Ngr. (excl. Stempel). Beilagegebühr 3 fl. = 2 Thlr. 1865.

Notizen.

Preisausschreibung. Professor Dr. Karl Weinhold in Kiel veröffentlicht folgendes Preisausschreiben: „Der Unterzeichnete ist mit dem Auftrage beehrt worden, deutsche Dichter zu einer Preisbewerbung einzuladen. Als Aufgabe ist gestellt: „Dank Schleswig-Holstein's an Oesterreich und Preußen." Der Preis besteht in einhundert preuß. Thaler. Es wird gewünscht, daß das Gedicht den Raum eines gedruckten Quartblattes nicht viel übersteige. Ich lade hiernach zu der Bewerbung um den Preis ein, welcher am nächsten 18. April, dem ersten Jahrestage des Düppeler Sturmes, erkannt werden soll. Die Zusendungen bitte ich bis spätestens den 15. März postfrei an mich zu machen. Neben dem von fremder Hand geschriebenen, mit einem Wahlspruch versehenen und nicht unterzeichneten Gedicht möge in einem gut verschlossenen Zettel, welcher denselben Spruch als Aufschrift trägt, der eigenhändig geschriebene Name des Dichters nebst genauer Angabe des Wohnorts beigefügt sein. Zusendungen mit offenen Namen werden nicht berücksichtigt. Der Preis wird dem Sieger durch mich übersendet und sein Gedicht in einem viel gelesenen Blatte abgedruckt. Die nicht gekrönten Dichtungen können nicht zurückgeschickt werden. Die dabei befindlichen verschlossenen Zettel werde ich gewissenhaft uneröffnet vernichten. — Die Redaktionen öffentlicher Blätter sind um Weiterverbreitung dieser Einladung ergebenst ersucht.

Kiel, den 21. Januar 1865.

Dr. Karl Weinhold,
ordentl. Professor der Universität.

Bei der Redaktion zur Besprechung eingegangene Novitäten.

Banck, Otto, Kritische Wanderungen in drei Kunstgebieten. Licht- und Schattenbilder zur Geschichte und Charakteristik der deutschen Bühne, modernen Literatur und bildenden Kunst. 1. Band. Aus der deutschen Bühnenwelt. — Leipzig, 1865, Dürr'sche Buchhandlung.

Dorn, H., Sammlung der Sopran-Arien aus den italienischen Opern von Mozart im Klavier-Auszug mit italienischem und deutschem Text. „Die Hochzeit des Figaro." 3 Hefte. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Lecerf, J. A. Männerlieder. Heft 3. Dresden, L. Hoffarth.

— 8 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 27 und 29. Ebendaselbst.

— Les consolations d'un Ange. Chant sans paroles pour Piano. Ibidem.

Neuigkeiten der Monate November, Dezember und Januar,

eingegangen und vorräthig in der Buchhandlung von Karl Czermak in Wien, Schottengasse Nr. 6.

Alsleben, Dr. Jul., kleines Tonkünstler-Lexikon. Nebst Anh. 16. (VI u. 107 S.) Berlin, Herrmann. kart. 1/2 Thlr.

Banck, Otto, Krit. Wanderungen in drei Kunstgebieten. Licht- und Schattenbilder zur Geschichte und Charakteristik der deutschen Bühne, modernen Literatur und bildenden Kunst. 1 Bd., gr. 8., Leipzig, Dürr'sche B. 1 2/3 Thlr. — Inhalt: Aus der deutschen Bühnenwelt. Dramaturg. Studien über Theater und Theaterdichtg., Schauspielkunst und Schauspieler, mit Hinblick auf die Blüthezeit der Dresdener Hofbühne. (XVI und 443 S.)

Bertram, Dr., Teufels-Pillen (komisch-satirische Epigramme) aus dem Album und dramat. Fotografien sämmtl. Künstler, Schauspieler, Dichter &c. Wiens. A. d. Nachlasse d. Verf. 16. (80 S.) Wien, Wenedikt. 60 kr. öst. W.

Büchner, Friedr., Coligny, Drama in 5 Aufzügen. (Den Bühnen gegenüber als Mskpt.) gr. 16. (VIII u. 173 S.) Darmstadt, Jonghaus. 2/3 Thlr.

— Die betrogene Schöne. Lustspiel in 5 Aufzügen. (D. B. g. Mskr. gr. 16. (IV und 107 S.) Ebd. 1/2 Thlr.

Bühnen-Almanach, deutscher, 29. Jahrg., Hrsg. v. A. Entsch., gr. 16. (XIV u. 618 S.) Berlin, Lassar. kart. 1 2/3 Thlr.

Eckardt, Ludw., die Zukunft der Tonkunst. (Namentlich in Bezug auf d. Symphonie, die Kirchenmusik, das Oratorium und die Oper.) Vortrag an der 3. Versammlung deutscher Tonkünstler zu Karlsruhe 1864. 8. (32 Seiten) Leipzig, Kahnt. 1/6 Thlr.

Genast, Ed., Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. 3. Theil. 8. (VI. u. 314 Seiten) Leipz., Günther, 1/2 Thlr. Der 1.—3. Theil kosten 4 1/2 Thlr.

Halm's, Friedr., Iphigenie in Delphi. Schauspiel in 5 Akten. 16. (III. u. 110 Seiten.) Wien, Gerold. In engl. Einbd. mit Goldschn. 1 1/3 Thlr.

— Wildfeuer. Dramat. Gedicht in 5 Akten. 16. (149 Seiten). Ebd. In engl. Einb. mit Goldschn. 1 1/3 Thlr.

Helmholz, Prof., H., die Lehre von den Tonempfindungen als physiolog. Grundlage f. d. Theorie d. Musik. Mit in den Text eingedr. Holzschn. 2. Ausg. gr. 8. (XI u. 605 S.) Braunschweig, Vieweg & Sohn. 3 Thlr. 6 Ngr.

Kalisch, D. u. E. Pohl, Namenlos. Posse mit Gesang und Tanz in 3 Abtheilungen nach einem Kaiser'schen Stoffe. Musik v. A. Conradi. Sämmtl. Couplets mit Pianoforte-Begltg., 2 Hefte., hoch 4. (15 S.) Berlin, Hofmann & Comp. à 1/4 Thlr.

Kurmaver, Jos., Dornröschen. Dramatisirtes Märchen in 3 Abthlg. u. 6 Bildern. (Der Bühne gegenüber als Mskr. gedruckt.) gr. 8. (32 Seiten.) Wien, Lechner. 1/6 Thl.

— Der daumenlange Hans oder die verzauberte Prinzessin. Dramat. Märchen in 4 Abthlg., (der Bühne gegenüber als Mskr. gedr.) gr. 8. (33 S.) Ebd. 1/6 Thl.

— Rübezahl, oder Peter Nimmersatt und sein Glück. Kinderkomödie in 5 Abthlg. und 1 Vorspiel. (Der B. gegenüber als Mskr. gedr.) gr. 8 (40 Seiten.) Ebd. 1/6 Thlr.

Lamartine, A. de, Shakespeare et son oeuvre. Paris, lib. internationale. (355 S.) 8. 5 fres.

Lingg, Herm., Die Walkyren. Dramat. Gedicht in 3 Akten., 2. Ausg. Mit 1 Photogr. nach einer Zeichn. v. C. Piloty. 16. (155 Seit.) München, Lentner. 26 Ngr.

Lutze, Arth., Emilie, oder das rothe Kleid. Ein Kinderschauspiel. 4. Aufl. Mit einer Komposition von Dr. Karl Löwe. 8. (22 Seit.), Köthen, Lutze. 3 Ngr.

Maltitz, A. v., das unhistor. Fenster. Lustspiel in 1 Aufz. (Mskr. f. d. B.), 8. (19 Seit.), Weimar, Kühn. 4 Ngr.

— Photographie und Vergeltung. Lustsp. in 1 Aufzug. (Mskr. f. d. B.), 8. (25 S.), Ebd. 6 Ngr.

— die Selbstbiographie. Lustsp. in 1 Aufz. (Mskr. für d. B.), 8. (15 S.), Ebd. 4 Ngr.

Mozart's, Briefe. Nach den Orig. hrsg. von Ludwig Nohl. Mit 1 lith. Facs., 8. (XV. und 498 S.), Salzb. Mayr. 2 Thlr.

Plattner, Placid., Ulrich Wilard, Schausp. in 5 Aufz., 8. (122 S.), Zürich, Schultheß. ⅓ Thlr.

Rau, Heribert, Karl Maria v. Weber. Kulturhistor.-biogr. Roman in 3 Thlen. 8. Leipzig, Thomas. 4½ Thlr.

Roeder's, Ferd., Theater-Kalender auf das Jahr 1865., 8. Jahrg. Mit dem Bilde des königl. preuß. Hofschauspielers A. Landvogt u. 1 Reisekarte von Deutschland. 16. (VIII und 589 S.), Berlin, Peiser. cart. 1¼ Thl.

Rohde, F., Die wahren Ursachen vom Verfalle der deutschen Theater. Eine Mahnung an Alle, denen die Bildung Deutschlands am Herzen liegt. 2. Aufl., gr. 8., (52 S.), Frankf. am Main, Baist. 6 Ngr.

Theater, neues, des Auslandes. Hrsg. von C. A. Görner. 6. und 7. Lfg., gr. 8., Altona, Verl.-Bur., ⅔ Thlr. Inhalt: 6., Der Marquis von Villemer. 7., Der letzte dumme Streich.

Theater-Repertoir, Wiener., (Der Bühne gegenüber als Mskr.). 121—130 Lfg., gr. 8., Wien, Wallish. 3 Thlr. 3 Ngr. Inhalt: 121., E. S. S., oder die Ausstaffirung. — 122., Nichts. — 123., Aus Liebe sterben! — 124., Der Gesandtschafts-Attaché. — 125., Gewohnheiten. — 126., Nach 40 Jahren. — 127., Die rothe Liesel. — 128., Ein ungeschliffener Diamant. — 129., Die Erzieherin. — 130., Immer zu Hause.

Westphal, Rud., System der antiken Rhythmik., gr. 8., (XII und 195 Seit.), Breslau, Leuckart. 1½ Thlr.

— Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. (In 2 Abthlg.), 1. Abthlg. gr. 8., (XII und 248 S.), Breslau, Leuckart. 1¾ Thlr.

Zuccalmaglio, A. W. von, Kinder-Schaubühne. Illustr. von G. Süs. Mit Musikbeilagen von H. D. Alquen. 4. (VIII und 56 Seit., mit 7 col. Steintaf.) Dresd., Meinhold. cart., 24 Ngr.

Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 5. — Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 4. Februar 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2⅓, 4⅓, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Karl Fichtner.

Biographisches und Statistisches.

Bei der allgemeinen Theilnahme, die sich an Fichtner's Abschied knüpft, dürften die folgenden Auszüge aus einer soeben erschienenen Broschüre *), den Lesern der „Recensionen“ willkommen sein.

Karl Fichtner ist am 7. Juni 1805 zu Koburg geboren. Seine Eltern — Johann Fichtner aus Königsberg und Louise, geb. Russlein, aus Franken — waren Schauspieler bei einer Gesellschaft, die am herzoglichen Theater spielte. Diese Gesellschaft löste sich aber 1806 in Folge der Kriegsereignisse auf, und das Fichtner'sche Paar mußte — was übrigens damals unter den deutschen Schauspielern nichts Ungewöhnliches war — mit Sack und Pack auf die Wanderschaft gehen, der einjährige Karl mit ihnen. Sie schlossen sich der unter Koch und Herzog die Schweiz bereisenden Truppe an und spielten bald in Luzern, bald in Zürich, in Aarau, Bern, Basel u. s. w. und kamen auch nach dem Elsaß, namentlich nach Straßburg, Mühlhausen, Kolmar. Während dieser Fahrten betrat auch Karl, im fünften Jahre seines Lebens, diese verschiedenen Bretter, auf denen sich seine Eltern und ihre Wandergenossen herumtummelten. Anfangs wurde der blondgelockte, blauäugige, überaus mädchenhaft aussehende Knabe zu Mädchenrollen verwendet. So gab er in „Don Karlos“ die kleine Infantin. Auch sang er den Iriel in der „Teufelsmühle am Wienerberg“ und einen der drei Knaben in der „Zauberflöte“, wobei der kleine Albert Lortzing ihm zur Seite stand. Später bezog Fichtner das Freiburger Gymnasium, begann erst 1820 seine eigentliche dramatische Laufbahn, und ward in untergeordneten Rollen, auch in Oper und Pantomime beschäftigt.

In dieser prekären und anstrengenden Stellung blieb Fichtner indessen nicht lange. Einige bessere Rollen, wie z. B. Baumgarten im „Tell“, waren ihm geglückt, der Erfolg hatte dem schüchternen jungen Schauspieler einige Zuversicht gegeben und ein Freund seiner Eltern, der Schauspieler und Schriftsteller Vogel, Verfasser des Trauerspiels „Der Erbvertrag“, des Lustspiels „Reue und Ersatz u. d. m., interessirte sich ganz speziell für seine weitere Entwickelung. Vogel, der eine Zeitlang die Leitung der Köhler'schen Truppe besorgt hatte, wurde später vom Grafen Palffy als General-Sekretär für das Theater an der Wien engagirt. Durch seine Vermittlung gelang es bald, für Fichtner und dessen Mutter ein Engagement zu erhalten, welches Ersterem nach dem Freiburger Statisten- und Choristendienste wie ein Eldorado vorkommen mußte: man brachte ihn nach Wien in die lustige Kaiserstadt, zu der Palffy'schen Unternehmung.

Mit Fichtner hatten auch seine Eltern Freiburg verlassen. Der Vater nahm ein Engagement in Rußland an, wo er mehrere Jahre blieb; die Mutter kam mit dem Sohne nach Wien, wo ihr Vogel, aber erst später, ebenfalls an der Wien ein Engagement verschaffte, welches aber nur von sehr kurzer Dauer war.

*) „Karl Fichtner. Eine Skizze seines Lebens und künstlerischen Wirkens. Von G. G. Mit dem photographischen Porträt des Künstlers.“ Wien 1865. Verlag von Karl Czermak.

An der Wien war Fichtner eigentlich als zweiter Liebhaber engagirt, erhielt indessen auch einige hervorragende Rollen, war aber anderseits nicht viel besser daran als in Freiburg, da er auch hier so ziemlich Alles „mitmachen" mußte, nämlich in Zauberpossen spielen, überhaupt jede Gattung Rollen übernehmen, sogar Opernpartien singen. So sang er z. B. den Masetto, spielte in Zauberpossen und in Schauerdramen jeder Art, gelangte aber auch zu einigen bedeutenderen Aufgaben, wie Fridolin, Franz in „Götz", Melchthal und der Narr im „Lear".

Fichtner's Mutter, obwohl mit ihm nach Wien gekommen, ward erst Ende 1823 an der Wien engagirt und debütirte daselbst Anfang 1824 als Oberförsterin in den „Jägern", bei welcher Gelegenheit sie auf dem Zettel ausdrücklich als „Mutter des bey dieser Bühne angestellten Schauspielers gleiches Namens" annoncirt wurde. Sie blieb jedoch nicht lange, und zog sich in's Privatleben zurück, als ihr Sohn an die Burg kam.

Zur Mutter gesellte sich 1829 auch der aus Rußland zurückgekehrte, dem Schauspielerleben gleichfalls entsagende Vater. Fichtner's Eltern wohnten von nun an in Döbling bei Wien, wo die Mutter bereits 1833, der Vater aber 1857, 81 Jahre alt, gestorben ist.

Mittlerweile hatte die Direktion des Hofburgtheaters, bestehend aus dem wohlmeinenden Grafen Dietrichstein, dem Hofrath Mosel und dem trefflichen Schreyvogel, durch den Hofschauspieler Rüger den jungen Fichtner zu einem Engagement auffordern lassen, welches derselbe denn auch 1824, nachdem sein Freund Vogel das Generalsekretariat an der Wien niedergelegt hatte, antrat, und zwar am 5. August des genannten Jahres als Peter Selbert in Iffland's „Herbsttag". Die zwei folgenden Antrittsrollen waren der Sekretär Dallner in Iffland's „Dienstpflicht" und Feodor Ossakow in Babo's „Strelitzen". Im „Herbsttag" spielte damals mit ihm die Tochter des Hofschauspielers Koberwein, mit welcher sich Fichtner später (9. Januar 1830) verheiratete.

Fichtner's Thätigkeit am Burgtheater war gleich anfangs eine sehr lebhafte, wenn auch mehr in kleinen Rollen. Doch gab er schon in den ersten Monaten den Holbein'schen Fridolin und den Fritz Rehfeld im „Straßenräuber aus kindlicher Liebe". Seine erste neue Rolle von Bedeutung war 1827 Alamir in Schenk's „Belisar". Zur selben Zeit gab er auch schon den Pagen Paul Husch in „Pagenstreiche", den Fritz Hurlebusch im „Wirwarr" und Grillparzer's Phaon. Von 1830 datirt seine Karriere als eigentlicher erster Liebhaber. Er übernimmt jetzt Schiller's Ferdinand und Don Karlos, kreirt die erste Bauernfeld'sche Rolle, Heinrich Frank in „Leichtsinn aus Liebe", und Grillparzer's Leander. Jetzt folgen alle ersten Rollen im Fach der jungen Helden, sentimentalen und heiteren Liebhaber, Bonvivants und mitunter auch Naturburschen. Das Jahr 1837-1838 bringt zwei Schöpfungen der heterogensten Art: Romeo und den Pariser Taugenichts. Am Schluß der Dreißiger-Jahre galt Fichtner als der hoffnungsvollste deutsche Liebhaber, als eines der tüchtigsten Mitglieder des Burgtheaters.

Das Ende der Dreißiger-Jahre bringt leider einen Abschnitt, eine Unterbrechung in des Künstlers Thätigkeit. In den letzten Tagen des Jahres 1839 erkrankte Fichtner ernstlich, blieb sechs Wochen außer Thätigkeit, trat dann einmal auf, ohne vollständig hergestellt zu sein, verfiel in erneute (typhöse) Krankheit, von welcher er sich erst im Herbste 1840, und auch jetzt nur langsam erholte. Zwar nahm er seine Thätigkeit mit der ihm eigenen Pflichttreue wieder auf und brachte im Theaterjahre 1840-1841 eine Anzahl neuer Rollen, doch blieb die kaum überstandene Krankheit nicht ohne gewisse Nachwehen. Es zeigten sich Spuren von Gedächtnißschwäche, die den Künstler beunruhigten und in ihm, selbst als die physische Ursache großentheils gehoben war, doch immer noch eine gewisse Befangenheit zurückließen. Nur dem ausdauerndsten Fleiße seinerseits und der antheilsvollen Bewunderung und so zu sagen persönlichen Anhänglichkeit des Publikums ist es zu verdanken, daß Fichtner — obwohl 1852 neuerdings durch drei Monate unwohl und in den letzten Jahren mit peinlicher Schwerhörigkeit behaftet — nicht nur zur Noth tapfer aushielt in seinem Berufe, sondern seine Thätigkeit mit gleicher Regelmäßigkeit wie früher, unter fortwährender Auffrischung seines Repertoirs fortsetzte. Er gab damals zum ersten Mal den Brakenburg, Ballandard, Richard Savage, Gluthen, Hans Büttner, den jüngern Chorführer u. s. w.

Im J. 1848 bezeichneten Schiller in Laube's „Karlschüler" und Karl in Hebbel's „Maria Magdalena" einen besondern Aufschwung seines Talents.

Unter Laube's Direktion konzentrirte sich Fichtner's Thätigkeit mehr und mehr auf das Lustspiel,

obwohl er auch auf den andern Gebieten manche Aufgabe von Wichtigkeit erhielt und behielt. Bis zuletzt blieb er in der beneidens- wie bewundernswerthen Lage, die Vorzüge der Jugend — ungeschwächte Aneignungs- und Produktionskraft — mit denen des Alters — Erfahrung, Autorität, Styl — in schönster Harmonie zu vereinigen.

Fichtner hat sich überdies zeitlebens von dem Gewirr und Gemenge der Komödianten-Kleinlichkeiten und Koulissen-Intriguen ferngehalten. Wohlwollend gegen jedermann, war er als Regisseur nur streng gegen Alles, was die Weihe, den Ernst der Vorstellung beeinträchtigen konnte. Er konnte um so mehr darauf halten, als er selbst nie anders, als gesammelt und völlig bei der Sache die Bühne betrat. Uebrigens bescheiden bis zum Mißtrauen in sich selbst, hat er, in unserer Zeit der tausendzüngigen Reklame und des elektrisch beschleunigten Golderwerbs, für seinen Ruhm, wie für seinen Vortheil immer eher zu wenig, als zu viel gethan.

Auch für „Kunstreisen" war er schwer zu haben. In früheren Jahren gastirte er während der Ferienzeit mit seiner Gattin am häufigsten innerhalb Oesterreich, in Pest, Lemberg, Brünn, auswärts nur in Leipzig, Hamburg, München und Berlin, — dann lange Jahre gar nicht, da er die kurze Ferienzeit zur Erholung benützte und die Urlaube „außer der Zeit" noch nicht Mode waren, ihm auch schwerlich zugesagt hätten. Erst 1858 gastirte er mit einigen seiner Kollegen in Breslau unter außerordentlichem Beifall, was zu den Gesammtgastspielen in Berlin 1861 im Viktoria-Theater, 1862 und 1863 in der Wilhelmstadt Anlaß gab, wo er die freundlichste Aufnahme und durchgreifende Anerkennung fand. Auch spielte er im Jahre 1861 in seiner Geburtsstadt Koburg, wo sein Sohn engagirt ist.

Letzterer hat im Jahre 1855 im Burgtheater debütirt und zwar in Rollen seines Vaters — Eduard im „Vater", Hans Büttner u. s. w. Adolf Fichtner blieb hier nur kurze Zeit und wurde in ganz kleinen Rollen beschäftigt, war dann in Breslau und ist jetzt erster Liebhaber in Koburg. Eine von Fichtner's Töchtern, Marie, war schon früher zum Theater gegangen. Sie debütirte am Burgtheater als Pauline, Melitta u. s. w., spielte dann in Graz, zog sich aber später von der Bühne zurück und ist mit dem Hofschauspieler Arnsburg verheiratet.

Fichtner's Repertoir umfaßt 519 Rollen in 465 Stücken. Letztere theilen sich in 353 drei- bis sechsaktige und in 112 ein- bis zweiaktige. Von den 519 Rollen kommen 306 auf Stücke, welche für das Burgtheater neu waren, und 213 auf solche, die bereits auf dem Repertoir standen. In 45 Stücken spielte Fichtner im Verlaufe der Jahre mehrere Rollen, und zwar in 2 Stücken vier Rollen, in 6 Stücken drei Rollen und in 37 Stücken zwei Rollen. Die 465 Stücke, welche Fichtner's Repertoir bilden, vertheilen sich hinsichtlich der Autoren in folgender Weise:

Original-deutsche Stücke von 93 verschiedenen Autoren	312
Uebersetzungen aus dem Englischen von Shakespeare	18
von anderen Autoren	11
„ aus dem Spanischen von Calderon, Moreto, Gorostiza	7
„ aus dem Italienischen von Goldoni Federici	4
„ aus dem Französischen von verschiedenen Autoren, zumeist von Scribe	109
Stücke ohne Angabe des Verfassers	4
	465

Fichtner hat aus der Zeit vor dem Direktionsantritte des Hrn. Laube (1850) 20 Rollen bis zum Beschluße seiner künstlerischen Laufbahn beibehalten. Zu diesen hat er seit Hrn. Laube's Direktion noch 24 neue Rollen in älteren Stücken und 79 Rollen in Novitäten gespielt. Unter den erwähnten 20 Rollen sind vier, die Fichtner durch länger als dreißig Jahre ausschließlich gespielt hat, nämlich Major von Waren in Töpfer's „Bestem Ton" (30. Januar 1829) Karl in Sheridan's „Lästerschule" (6. Juni 1830 nach Korn übernommen), Heinrich in Bauernfeld's „Leichtsinn aus Liebe" (21. Januar 1831) und Baron Reibenstein in Bauernfeld's „Helene" (19. August 1833). Die drei letztgenannten Stücke kamen noch in dieser Saison zur Aufführung. Die Rolle, die Fichtner am häufigsten gespielt hat, ist der oben erwähnte Heinrich in „Leichtsinn aus Liebe", und zwar 77 Mal. Fichtner's letzte neue Rolle war am 8. Juni 1864 der Oekonomierath Seeburg in Gutzkow's „Weißem Blatt".

Fichtner's Wirksamkeit am Burgtheater war eine, mit Ausnahme der beiden früher erwähnten Krankheitsfälle, ununterbrochen thätige und angestrengte, und zwar gleich von allem Anfang, da er

schon im ersten Jahre seines Engagements nicht weniger als 43 Rollen, im zweiten und dritten Jahr 34 Rollen erhielt. Die Launen, Eigenheiten und Empfindlichkeiten, welche man sonst bei Künstlern so häufig antrifft, waren Fichtner vollständig fremd. Seinetwegen abgeänderte Vorstellungen kommen in dieser langen Reihe von Jahren nur äußerst selten vor. Man kann annehmen, daß er durchschnittlich auf 25 Spielabende wenigstens 10 Mal beschäftigt war, wonach auf je 25 Spielabende eine neue Rolle fällt. Da nun die vierzig Jahre von Fichtner's Thätigkeit nahe an 13,000 Spielabende umfassen, so ergibt sich daraus, daß der Künstler während dieser Zeit das Publikum des Burgtheaters weit über 5000 Mal durch seine Leistungen erfreut hat.

Wie spielte man vor Händel und Bach Klavier?

Von Louis Köhler.

(Schluß.)

Wenn man nun finden muß, daß keine strenge Bindung der Tonfolge und auch wohl kein besonders hoher Grad von Egalität bei solcher Fingersetzung und Stellung möglich war, so läßt das eben auf die unvollkommene Technik und Gehörsbildung der Zeit vor Bach überhaupt schließen. Mag die Schnelligkeit und Akkuratesse des damaligen Virtuosenspiels noch so sehr gerühmt worden sein, so hatte man damit doch nur für den Moment Recht; Schnelligkeit der Läufe und Akkuratesse in Bindung &c. in unserm Sinne war unter den erwähnten Umständen nicht möglich; man glaubte an Vollkommenheit, weil man in den Leistungen das bis dahin Vollkommenste finden mußte und einen Vergleich mit Vollkommenerem zu ziehen nicht Gelegenheit hatte. War doch auch der Clavecinton an sich nur kurzathmig und arm an Klang und ließ bei diesem Instrument ebenso wenig an rechte Bindung denken, wie z. B. bei dem Ton der Harfe und Laute. Man kann auch an ein wirkliches „Uebersetzen" der Mittelfinger über einander gar nicht glauben, weil die Hand dabei eine derartige Bewegung zu machen hat, daß dabei selbst ein mäßiger Grad von Geschwindigkeit und Gleichmäßigkeit ausgeschlossen wird; man hob gewiß den einen Finger, nur etwas nach seitwärts gerichtet, über den Nebenfinger empor und dieser schlüpfte, zeitig ablassend, behende zur Seite, theils bevor und theils indem sich der andere auf die jenseitige Taste begab.

Von Elias Amerbach, 1571 (also über hundert und zehn Jahre vor Bach's Geburt) Organist zu Leipzig, hat man noch diese Fingersetzung der F-dur-Tonleiter:

Rechts:	2	3	2	3	2	3	2	3		4	3	2	3	2	3	2	3
	F	G	A	B	C	D	E	F	—	F	E	D	C	B	A	G	F
Links:	4	3	2	1	4	3	2	1		2	3	2	3	2	3	2	3

Man spielte also auf- und abwärts mit sehr verschiedener und unbeholfener Fingersetzung und blieb noch volle 200 Jahre, bis in die Bach'sche Zeit dabei, weil man von der neuen Praxis entweder noch nichts wußte oder nichts wissen wollte. Das Seltsame in jener F-Leiter ist der unbequeme Gebrauch des linken Daumens auf der Obertaste B mit dem Uebersetzen des zweiten (?) auf C, während man den Daumen sonst überall geflissentlich umging und ihn z. B. nicht nach einer Ober- auf die Untertaste untersetzte, wo doch die Räumlichkeit dazu so günstig ist. Abgesehen von unserer jetzigen Fingersetzung möchte man doch behaupten, daß man damals wohl die linke Fingersetzung 3 2 1 3 2 1 2 1 für das Hinaufspielen der F-Leiter hätte finden können.

Wie geringe Wichtigkeit man zu jener Zeit dem Fingersatze beilegte, und wie wenig man folglich die mit dem damaligen verbundene, ungleiche Tonfolge bemerkte, zeigt eine Aeußerung von Michael Prätorius (1571—1621), dessen Vorfahren Hieronymus (1560—1629) und Jakob (1600—1651) bedeutende Organisten zu Hamburg waren und ursprünglich Schultz hießen. Jene Aeußerung stammt aus dem Jahre 1619 und lautet wörtlich folgendermaßen: „Ihrer Viele lassen sich etwas sonderliches bedünken und wollen daher etliche Organisten verachten, wegen dessen, daß sie nicht dieser oder jener Application mit den Fingern sich gebrauchen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht werth ist: denn es lauffe einer mit den foddern, mitlern oder Hinderfingern hinab oder herauff, ja, wenn er auch mit der Nasen darzu helffen köndte, und machte und brechte als fein, just und anmuthig in's Gehör; so ist nicht groß daran gelegen, wie oder auf was Maaß und Weise er solches zu Wege bringe". — Es kommt allerdings darauf an, was man „anmuthig" nennt, und für welche Art von „Gehör" eine Ausführung mit der holpernden alten Fingersetzung „just" heißt; — hauptsächlich aber kommt es darauf an, ob eine weitere technische Fortbildung, ein noch viel schnelleres, leichteres, egaleres Spiel mit jener Fingersetzung möglich gewesen wäre,

eine Frage, die unschwer zu lösen ist, wenn man mit der alten und der heutigen Fingersetzung Läufe spielt. Es muß aber dieser zopfigen Aeußerung doch eine Anregung zum Grunde gelegen haben, sonst würde sie nicht gethan sein. Daß Prätorius sich damals in der Majorität befand, zeigt die Thatsache, daß sein Prinzip noch über 100 Jahre lang praktische Geltung hatte.

Von Daniel Speer hat man aus dem Jahre 1697 noch folgende Fingersetzung für die C-Leiter:

Rechts:	3	4	3	4	3	4	3	4		4	3	2	3	2	3	2	3
	C	D	E	F	G	A	H	C	—	C	H	A	G	F	E	D	C
Links:	2	3	2	3	2	3	2	3		3	4	3	4	3	4	3	4

Man wird finden, daß ohne Hexerei hierbei keine Geschwindigkeit mit Bindung und Gleichmäßigkeit zu vereinen war. Sonderbar ist die Vermeidung des fünften Fingers, wie auch des Daumens und Untersetzens desselben in dem alten Fingersatze zu Läufern. *)

Die verschiedenen Meister hatten ihre verschiedenen Fingersatz-Arten, sowie sie eben zum Nothbehelfe sich im Spielen ergaben; der eine scheint mehr den Daumen, der andere mehr den fünften Finger zu vermeiden, das Daumen-Untersetzen und das Ueberſetzen über den Daumen scheint theils kaum gekannt, theils ängstlich gemieden worden zu sein.

In der Generalschule von Mattheson aus der Zeit von 1730 (wo Bach bereits in den vierziger Jahren stand), und auch später findet man noch folgenden Fingersatz für die C-Leiter aufwärts:

Rechts:	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5
	C	D	E	F	G	A	H	C	D	E	F	G	A	H	C
Links:	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1

und abwärts:

	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	1
Rechts:	C	H	A	G	F	E	D	C	H	A	G	F	E	D	C
	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4

Im ersten Beispiele ist links beständiges Uebersetzen über den Daumen angewendet, rechts aber vermieden. Merkwürdige Inkonsequenz!

Wenn man erwägt, daß Mattheson, eines der bedeutendsten theoretischen Talente, ein Freund Händel's und Zeitgenosse Bach's war, so muß man annehmen, daß diese Meister eine geraume Zeit selber mit einer derartigen Fingersetzung spielten, oder nur nach und nach auf ein neues Prinzip kamen, oder auch wohl in demselben spielten, jedoch sich der Sache nicht recht bewußt waren und das von Alters her Bestehende wenigstens neben dem Neuen respektirten.

Noch um 1741 schreibt ein sonst unbekannt gebliebener B. C. Maier eine Fingersetzung im Mattheson'schen Prinzip vor, woraus zu sehen, wie fest dies letztere eingewurzelt und wie zähe schon damals die Gewohnheitsnatur war. Mit den Obertasten schien man theoretisch nicht in's Klare kommen zu können; die sonst so gemiedenen Endfinger mußten für die Obertasten, denen sie doch am wenigsten nahe liegen, immerfort herangezogen werden. Ein gewisser Lorenz Milger, den man nur als Herausgeber einer „musikalischen Bibliothek" um 1740 kennt, hat für die As-Leiter folgende Fingersetzung für die Linke vorgeschrieben:

Aufwärts:	As	B	C	Des	Es	F	G	As
	5	4	3	2	4	3	2	1
Abwärts:	As	G	F	Es	Des	C	B	As
	1	2	3	4	2	3	4	5

hier ist zwar Konsequenz im Auf- und Abwärtsspielen, aber der Fingersatz an sich zeugt von Unbeholfenheit, ja fast von Rathlosigkeit.

Derselbe Autor, mit jenem B. C. Maier in einer Zeit lebend, schreibt dagegen den Fingersatz für die C-dur-Leiter schon nach neuerer Weise vor, — woran zu sehen, wie wenig Uebereinstimmung damals herrschte.

J. S. Bach brachte nun die Gleichberechtigung der Finger als Prinzip auf, er selbst wie seine Söhne bildeten die Praxis immer mehr aus; doch währte es bis zu der Clementi-Mozart-Hummel'schen Zeit, bevor unser moderner Fingersatz in ganzer praktischer Ausbildung zum Durchbruch gelangte.

Wenn man Scarlatti's Sonaten betrachtet, so wird man gewahr, daß der Komponist auffallend viel das Hände-Uebersetzen kultivirte, wie man denn auch noch in Bach'schen Kompositionen (z. B. in der chromatischen Phantasie) längere einstimmige Passagen findet, die immer Hand um Hand ansetzen und so gleichsam zehn Finger in eine Reihe stellen. Sicherlich ist dies nicht nur zur Ermöglichung großer Schnelligkeit und Kraft, sondern auch aus der alten Gewohnheit, das Ueber- und Untersetzen mit dem Daumen zu vermeiden, geschehen; die alte Praxis der Fingersetzung war so in Fleisch und Blut übergegangen, daß selbst die Phantasie unwillkürlich im Sinne derselben die technischen Formen bildete. Ohne Zweifel hat man aber, wie zu jeder Zeit, auch für die Künstler ersten Ranges dieser vor-Bach'schen Epoche das Bestehen einer freien persönlichen Fingersetzung

*) Man sehe die alten Passagen im Anhange des schon erwähnten Buches des Verfassers: „Der Klavierfingersatz".

vorauszusetzen und also auch für Meister wie Couperin, Marchand, Scarlatti, Bach eine Praxis anzunehmen, die von derjenigen der untergeordneten Spieler etwas verschieden ist. Diese letzteren pflegten stets die Meister der vergangenen Epoche und nicht der neueren zu spielen, eben weil die neue Musik und Technik eine ungewohnte Spielart nöthig machte, die damals nicht annähernd so leicht verbreitet werden konnte wie jetzt. So fühlten sich die Großen um so weniger angeregt, ihre Spielart und Fingersetzung mitzutheilen, als es derartigen lebhaften Naturen ohnehin fern zu liegen pflegt, über ein künstlerisches Thun nachzusinnen, das bei ihnen vorwiegend aus Inspiration hervorgeht und sich unter ihren Händen praktisch gestaltete, wie es der Natur der Sache am angemessensten war, bis dann durch einzelne aufmerksame oder erfinderische Beobachter das Neue aufgefaßt, fortgebildet und weiter verbreitet wurde.

Was den technischen Stoff betrifft, so war es auf der nun gewonnenen Höhe der Virtuosität mit den früher herrschenden engen melodischen Formen, wo kurzathmige Motive mit baßartiger und akkordisch locker gefüllter Begleitung den Haupttypus der Klavierstücke bestimmten, längst vorbei. Schon mit dem Beginne dieser Epoche fing die Klaviertechnik an, die Schwingen freier zu regen. Die musikalische Phantasie, die auf anderem Gebiete, z. B. dem kirchlichen, schon so weit vorgeschritten war und große, ja seit Palestrina unsterbliche Kunstwerke in die Welt gesetzt hatte, war eine mächtig treibende Schaffenskraft, welche nur der technischen Ausbildung auf dem Instrumente harrte, um dieses dem Geiste dienstbar zu machen; die neugewordene Instrumentaltechnik vermählte sich mit der bereits gereiften Phantasie und es erwuchsen daraus Klavierwerke, deren technische Formen den fruchtbaren Grund zu der größten Instrumentalmusik-Literatur abgaben.

Die bei Couperin und seinen Zeitgenossen in großer Menge eingestreuten, sogenannten „Manieren“, jene äußerliche Verzierungszuthat, welche in schnellwechselndem Anschlagen zweier Nebenstufen in Vorschlag-, Triller- und Doppelschlagformen besteht, hatten außer dem erwähnten (vielleicht unbewußt gehegten) Wunsche, den kurzklingenden Klaviertönen einige Klangfüllung zu geben, auch noch den Zweck, den Gehörssinn lebhafter zu beschäftigen, gleichwie man das Auge durch arabeskenhafte Ornamente auf sonst leeren Flächen angenehm zu reizen sucht. Es lag nahe, daß man solche äußere Füllung so geschmackvoll wie möglich zu machen sich bestrebte, um den Zuhörer zu gewinnen. Wie aber alles bloß äußere Formenwesen der Mode anheim fällt und der größere Theil der Leute nur oberflächlichen Kunstsinn hat, so wurde die Verzierungskunst bald derartig weit getrieben, daß sie oft das Wesentliche im Melodischen überwucherte. Nicht nur Couperin, sondern auch Bach und Händel schufen Werke mit übertriebenem Arabeskenflor; nur bestand dabei der wesentliche Unterschied, daß Couperin in dem Unwesentlichen eine Hauptsache, Händel und Bach aber nur die Nebensache erblickten.

Wie jede an sich noch so äußerliche Form durch den Geist befruchtet und triebkräftig gemacht werden kann, so wuchsen auch die Fiorituren bald zu Figurationen weiter; wurden sie, anstatt mit Verzierungszeichen, in Noten ausgeschrieben, so bedurfte es nur weniger Variantenzuthat aus freiem Phantasietriebe, um erst kleine Kernformen für allerlei Figuren zu schaffen, die sich um einen oder zwei Töne drehten, wonach diese dann wieder weiter wuchsen, um der Technik ein unendliches Feld charakteristisch oder sinnlich erregend zu verwendender Klangformen zu eröffnen. Man brauchte z. B. nur eine einzelne solcher kleinen Figuren von Stufe zu Stufe gleichartig weiter zu spinnen, und es entstanden daraus feste Passagen, wie man sie als „typische Figuration“ in Rouladenläufen der verschiedensten Art kennt.

Scarlatti's „Sonaten“ *) enthalten ein üppiges Feld von virtuosen Passagen und Figurationen; sie sind von Reiz, weil sie aus einer südlich lebhaften Phantasie entsprangen und eine damals eminente Virtuosität voraussetzten. Ist doch die A-dur-Sonate (wie alle, in nur einem zweitheiligen Allegro-Satze bestehend) noch jetzt ein Konzert-Bravourstück, mit dem selbst Liszt glänzte. Aber die Scarlatti'sche Technik ist auch nur eine mehr oberflächliche, indem sie mit ihrer Figuration im Elementaren des Akkord- und Leitermaterials verharrt, das heißt, sie nimmt die Akkorde mit ihren nächstliegenden Brechungen, die Tonleiter mit ihren sich von selbst bietenden Wendungen hin und her, endlich auch die Formen „typischer Figuration“ in Terzen- und Sextenschritten, ohne weiter viel daran zu bilden; — ein gewisser sinnlicher melodischer Zug, auf dem Grunde oft sehr interessanter Harmonien, deren rascher Wechsel sehr anregend wirkt, ist den Scarlatti'schen Stücken eigen und verleiht den besten unter ihnen stete Dauer, wäh-

*) Ausgewählte und zu Unterrichtszwecken ausgearbeitete Sonaten von Scarlatti finden sich in der III. Abtheilung meiner „Klassischen Hochschule für Pianisten“ (C. Schubert und Comp.), Hans v. Bülow hat „achtzehn ausgewählte Klavierstücke“ von Scarlatti (bei Peters) in neuer Ausarbeitung erscheinen lassen. Die verdienstvolle Czerny-Haslinger'sche Gesammtausgabe lieferte zu beiden erwähnten Auswahlen den Stoff.

rend Couperin's Werke fast ganz verhallt und vorwiegend von historischem Interesse sind.

In den ausländischen Komponisten vor Bach's Zeit war gewissermaßen das Klavier als musikalisches Klangwerkzeug selber schaffend geworden: sie waren Seele des Instruments, das in ihnen persönliche Lebendigkeit angenommen hatte. Sie schufen speziell nur Klaviermusik, wobei das Klingen als solches in musikalischen Formen Prinzip war: ihre Musik war vorwiegend Tonspiel — aber die darin verwebten Formen der Modulationsweise, des Klavier- und Stimmensatzes, wie auch die ganze Architektur, waren den großen Nachfolgern ein wohlverarbeiteter Rohstoff, der sich ihren Ideen schmiegsam fügte.

Beugen wir uns also auch hier in Dankbarkeit vor dem künstlerischen Wirken der wackeren Alten, der vor-Bach'schen Klavecinisten.

Pester Theaterbericht.

Novitäten im Nationaltheater. — Ein Grund, wegen dessen das ungarische Lustspiel nicht gedeiht. — Novitäten und Produktionen im deutschen Theater. — Das Konservatorium des Nationaltheaters.

D. — Seit meinem jüngsten Theaterbericht sind im Nationaltheater, dessen Intendant fortwährend ein löbliches Streben an den Tag legt, mehrere Novitäten aufgeführt worden, deren Erfolg freilich mit der gerühmten Strebsamkeit nicht Schritt hält. — Das Lustspiel des Akademikers Johann Pompéry: „Mi az ujság a szomszédban", („Was gibt es Neues in der Nachbarschaft") laborirte an einer Anhäufung von Grundideen, deren keine zur Entwicklung gelangen konnte. Die weibliche Neugierde und Zwischenträgerei, die allerlei vorübergehenden Zwiespalt zwischen Nachbarhäusern zur Folge hat, und welche das eine Thema bildete, könnte nur mit einem großen Aufwand von Geist und Gewandtheit über das Niveau der Posse erhoben werden; das andere Thema war eine verfehlte Charakterzeichnung der ungarischen Gesellschafts-Parasiten, die hier unter dem landläufigen Namen „Viertelmagnat" bekannt sind. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, eine Anomalie zu erwähnen, die mit Schuld trägt an dem geringen Gedeihen des magyarischen Lustspiels. Der Gesellschaftsorganismus der magyarischen Nation wird von den nationalen Schriftstellern gern als ziemlich vollständig dargestellt, das heißt ausgestattet mit allen Elementen und Auswüchsen der Gesellschaft anderer gebildeter Nationen; demgemäß wird auch die Hauptstadt Ungarns als ein ähnlicher Sammelpunkt verschiedenster Gesellschaftselemente dargestellt, wie ihn die berühmten Hauptstädte Europa's darbieten. Wenn es sich nun darum handelt, in das „volle Leben" der allerdings lebhaften und volkreichen Hauptstadt Ungarns zum Behuf eines Lustspiels einen Griff zu thun, so nehmen unsere Lustspieldichter doch meistens zum Landsitz der adeligen Familien, oder zur kleinen magyarischen Provinzialstadt ihre Zuflucht und verlegen den Schauplatz der Handlung entweder theilweise, oder auch ganz dorthin, wie z. B. der Verfasser des eben erwähnten Lustspiels es that. Die Ursache dieser Anomalie ist, daß die Bevölkerung der Hauptstadt Ungarns wohl aus denselben gesunden und ungesunden Elementen besteht, wie die Bevölkerung anderer Emporien; — doch sind sie nicht alle national, und werden deßhalb von den nationalen Dichtern entweder ignorirt, oder falsch aufgefaßt, oder gar nicht erkannt, — jedenfalls zum Schaden der Dichtungen, deren Aufgabe es ist, ein Spiegelbild des sozialen Lebens in Ungarn zu sein. — Eine andere Original-Novität war das Schauspiel: „A szerencse Kereke" („Das Rad des Glückes") von Szigligeti, das eine Intrigue am Hof des einstigen Fürsten von Siebenbürgen, Michael Apafi, halb in larmoyantem, halb im Ton des Intriguen-Lustspiels behandelt, und bei dem geeigneten und ausgiebigen Stoff von Erfolg hätte sein können, wenn es dem Verfasser gelungen wäre, die beiden Tonarten harmonisch zu verbinden, oder das Ganze in einer Tonart zu halten. So aber kramte das Stück selbst bei der Fülle von Vorkommnissen nur Langweile aus, indem es keine Stimmung, weder sentimentale, noch heitere aufkommen ließ.

Bedeutendere übersetzte Novitäten sind bis heute zwei vorgekommen, und hat das Publikum beiden große Theilnahme zugewendet. Es sind dieß „Montjoye" und Shakespeare's „Wintermärchen". Die französische Komödie hat ihr Glück beim ungarischen Publikum hauptsächlich der Rolle des „blauen" Schwärmers Saladin zu verdanken, dessen politischer und sonstiger Enthusiasmus einen hier so verwandten und bekannten Ton anschlägt, und der auch unter Rollen dieses Stückes am besten dargestellt wird — Dank der eben erwähnten Beschaffenheit der Rolle und Dank dem persönlichen Verdienst des Darstellers, Hrn. Szigeti. — Das „Wintermärchen", von dem trefflichen Uebersetzer Karl Szász für die Ausgabe der Kisfaludy-Gesellschaft

übersetzt, kam am Neujahrstage zum ersten Mal zur Aufführung und scheint trotz der zum größten Theil unzulänglichen Darstellung ein Lieblingsstück des Publikums werden zu wollen. Wenigstens wurde es in der ersten Woche schon dreimal bei gut besuchtem Hause aufgeführt. Leider wurde die dritte Aufführung am 8. d. mitten im vierten Akt durch die Explosion eines Gasschlauchs unterbrochen, der zu einer besonderen Erleuchtung der Scene bestimmt war. Zwei Individuen des Beleuchtungs-Personals sind hiebei beschädigt worden, das Publikum und das übrige Bühnen-Personal sind glücklicher Weise bloß mit dem Schrecken davon gekommen.

Die Rührigkeit des Hrn. Intendanten gibt sich ferner, wie ich bereits bei einer früheren Gelegenheit angedeutet, in dem Streben kund, das Personal möglichst zu vervollständigen, und hiebei die Wünsche theils des ganzen Publikums, theils einzelner Fraktionen zu berücksichtigen. So begegnet das erneute Engagement der Fr. Munkácsy-Feleki, die mit ihrer schönen Gestalt und ihrem beredten Gesichtsausdruck in allen Rollen gefällt, welche keinen größeren Aufwand von Stimme und Leidenschaft erheischen, allseitiger freundlicher Theilnahme. Nur zum Theil gilt dies vom Wiedereintritt der Frau Kövér-Komlóssy in den Verband des Nationaltheaters.

Das deutsche Theater konnte sich selbst bei Gelegenheit der Schiller-Feier zu keiner erfreulicheren That aufraffen. Damals kam nebst dem ärmlich ausgestatteten „Wallensteins Lager" ein Festspiel unter dem Titel „Huldigung der Poesie" zur Aufführung, in welchem eine ländliche Familie sich am 105. Geburtstag Schiller's in der eingehendsten Weise über verschiedene Gedanken und Gestalten des großen Dichters unterhält, ohne dessen Namen zu kennen und diesen erst aus dem Munde des „Mädchens aus der Fremde" erfährt! Filia ante patrem, — erst die Tochter macht dem berühmten Vater einen Namen! — Novitäten bekommen wir hier sehr wenige zu sehen. Ein Hr. J. Pollak, von welchem ein Volksstück unter dem Titel: „Fabrikant und Arbeiter" zur Aufführung kam, verräth Talent, das freilich kaum im ersten Stadium der Entwickelung ist. Ein Fabrikant, der einst als armer Knabe gestohlen hat, und durch Glück und die Nachsicht seines Herrn zur Stellung eines reichen Fabrikanten gelangt ist, mißtraut allen Menschen, von der Idee ausgehend, daß in Unglück und Armuth niemand der Versuchung des Lasters und der Sünde widerstehen könne. Dies die etwas erzwungene soziale Grundidee des Stückes; besser und dramatischer ist die Konzeption, daß der Fabrikant und eine seiner Arbeiterinnen einander gegenseitig lieben, ohne daß sie es wagen, sich ihre Gefühle zu gestehen. Hie und da die Diktion, einige Volks-, resp. Arbeiter-Szenen, bieten Belege für das Talent des Verfassers. — Das bekannte Lustspiel: „Die Kompromittirten" von Julius Rosen ist die einzige namhaftere Novität, die seit Monaten hier zur Aufführung kam. Im Uebrigen beherrschen Possen das Repertoir, von einigen Opernvorstellungen und manchen außerordentlichen Produktionen unterbrochen. So produzirte eine kräftig gebaute und (scheinbar wenigstens) von Gesundheit strotzende Fr. Guidi unter Leitung ihres Magnetiseurs Dr. Francesco Guidi ihre ekstatischen Krämpfe und somnambulen Absonderlichkeiten. Ob bei dem beneidenswerthen Aussehen und reckenhaften Bau der Dame nicht die Krankheit anstatt der Gesundheit bloßer Schein ist? Der Zweifel hieran scheint uns sehr erlaubt zu sein. Noch weiter ab, oder doch wenigstens eben so weit wie die eben erwähnte Produktion fiel die „Pantomime mit Gefecht zu Pferd" von der Mission des Theaters ab, welche die Kunstreitergesellschaft Troost im deutschen Theater aufführte. — Unter den sporadischen Opernaufführungen ist die Vorstellung der „Hugenotten" zu erwähnen, in welcher die Gastin Frl. Kaufmann als Königin mit einem Erfolg auftrat, der zu ihrem Engagement führte. Die genannte Dame zeichnet sich durch ausgebildete Koloratur und hübschen Vortrag aus. — In den letzten Wochen des abgelaufenen Jahres füllte Frl. Gallmeyer mit ihrem Gastspiel das Theater, und gastirte nach Neujahr hier Hr. Matras mit viel schwächerem Erfolg als seine Vorgängerin.

Ehe ich diesen Brief schließe, muß ich noch das National-Konservatorium für Schauspieler und Sänger erwähnen, das am 2. d. M. eröffnet wurde. Dasselbe erhält in Folge einer Entschließung des Kaisers eine jährliche Subvention von 10,000 fl. und steht unter der Leitung des kunstgebildeten Grafen Leo Festetics. Hoffen wir, daß von den ersten reiferen Früchten dieser Schule die neue Aera der ungarischen Schauspielkunst datiren werde, die bisher nur von der launenhaften Gunst des Naturalismus lebte.

Prager Konzertbericht.

Cäcilien-Verein: Schumann's Messe, Jupiter-Symphonie von Mozart. — Sophineum: Der Chorgesang. — Einzel-Konzerte. — Oratorium.

⊘ — Nach der Ullmann'schen Virtuosen-Konzertspringfluth hatten wir eine lang andauernde musikalische Ebbe. Nothgedrungen verhüllte sich Ihr armer Konzertreferent mit seiner modernen Toga, um in sehnsuchtsvollem Schweigen den ersten feuchtverklärten Blick einer Konzertannonce zu erwarten, zu begrüßen und sofort liebend in sich aufzunehmen. — Dem Cäcilienvereine gebührt das Verdienst, wie in so vielen früheren Jahren, so auch diesmal diese öffentliche musikalische Lethargie zuerst gebrochen und das Interesse aller Musikfreunde lebhaft angeregt zu haben. — Das Programm seines ersten Konzertes bestand, wie Ihnen schon von anderer Seite mitgetheilt wurde, aus Schumann's C-moll-Messe und Mozart's sogenannter Jupiter-Symphonie. Ersteres für Prag neue Werk ist so recht geeignet, allen kritischen Kärrnern aus dem Grunde viel zu thun zu geben, weil man noch immer gewissen Namen auf gewissen Gebieten mit übergroßem Vorurtheil zu begegnen von altersher gewohnt ist. — Messe, musica sacra, das sind selige Jagdgründe, die nur denen zufallen sollen, so zu Abbé Vogler und Albrechtsberger, auch Tomaschek und Dionys Weber gläubig aufblicken. Aber Schumann! — das ist denn doch sehr bedenklich. Ungeachtet man nun glauben sollte, daß Beethoven mit seiner D-dur-Messe das beregte musikalische Chinesenthum aus dem ganzen Erdenkreis verjagt habe, so ist dem doch nicht so; plötzlich ist es wieder da, und manches noch junge Gesicht kleidet das Zöpfchen altklug und weise. — Aber es ist etwas Wahres daran; Schumann's Messe ist wirklich nicht so, wie so viele andere, und strafender Tadel der genannten ehrwürdigen Kontrapunktiker müßte ihr sicherlich zu Theil werden. Schon das Kyrie entströmt einem so zerknirschten, zertretenen Herzen, daß selbst der Aufblick zu Christus dem Erlöser die herkömmliche Dur-Modulation und sorgenlose Heiterkeit noch keineswegs hervorzubringen vermag. Im Gloria ist des universellen Jubels mit Trompeten und Pauken zwar genug, aber Alles doch so eigen. Das Sanctus und Agnus ist zwar poetisch gedacht, auch das Credo hat viel Gelungenes, aber wo bleibt das herkömmliche Soloquartett, wo bleibt hauptsächlich die obligate Fuge? Man sieht, daß bei solchen Verstößen offenbar keine Gnade gegen das Werk geübt werden kann, ungeachtet mehrmalige polyphone und sonstige kunstreiche imitatorische Führungen die Bekanntschaft des Autors mit dem „strengen" Styl so ziemlich bekunden. — Auch das mehrmalige Wiederholen einzelner Worte des Textes (wie die, nach bescheidener Ansicht des Referenten sehr tiefsinnige dreimalige Wiederholung des Wortes Deo im Gloria) ist eine unbefugte Neuerung, die dem Autor strengstens verboten werden muß, und in der That auch Schumann vielseitig übel vermerkt wurde. Trotz alledem hatte aber das Publikum an dem ganzen Werke seine sichtliche Freude und zeichnete es vielfach mit seinem Beifalle aus. Die Aufführung unter der Leitung des wahrhaft kunstbegeisterten Hrn. Direktors Apt war eine zumeist gelungene, nur das Sopransolo muß dem Stimmfond sowohl als der Methode und Ausführung nach als nicht ganz genügend bezeichnet werden, weßhalb wir auch den Namen des betreffenden Fräuleins lieber für eine andere Gelegenheit uns aufsparen wollen, wo wir vielleicht Besseres zu berichten im Stande sein werden als diesmal. Die beiden andern, übrigens auch sehr wenig umfangreichen Solopartien wurden durch die HH. Bernard und Eilers ganz entsprechend zu Gehör gebracht.

Die zweite Nummer — Mozart's große C-Symphonie — ist bekannt genug. Die spielende Leichtigkeit, mit welcher im letzten Satze der ernsten Fugenform ein funkensprühendes Gewand toller, sprudelnder Laune übergeworfen wird — hat seit jeher gerechte Bewunderung erregt und Alles hingerissen, was auch nicht zufällig Ulibischeff hieß.

Die nächste musikalische Produktion war die der Sophien-Akademie. Dieselbe hat, seit sie unter der Leitung des Hrn. Kapellmeisters Tauwitz steht, eine bedeutende organische Wandlung erfahren, indem sie aus einer bloßen (auch noch jetzt bestehenden) Elementarschule für Piano und Gesang zu einem förmlichen, Sophineum getauften, Gesangsvereine für vierstimmigen Chor sich entwickelte und hiedurch einen neuen Faktor unserem Musikleben einfügte, dessen früherer Abgang oft lebhaft bedauert wurde. Statt bloßer Institutsschülerinnen wirken nun durch Privatunterricht bereits geschulte, den eleganten Kreisen Prags angehörige junge Damen mit, wodurch nicht nur eine größere musikalische Präzision in den Leistungen erzielt, sondern auch anderweitig das Interesse an denselben zu einem viel regeren gestaltet wurde. Die Programme weiß Hr. Kapellmeister Tauwitz jedesmal so interessant zusammenzustellen, daß sich die Produktionen des Sophineums förmlich zu sogenannten

historischen Konzerten ausbildeten und man in der That bei denselben praktisch Musikgeschichte studiren kann. So bot auch die Produktion am 2. Dezember ein interessantes Bild der Entwicklung des geistlichen Gesanges seit Prätorius (Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" 1604) und Palestrina (Choral: „O bone Jesu") bis auf die neuere Zeit, welche durch Beethoven (geistliche Lieder von Gellert, vierstimmig arrangirt von Giehne), Spohr (128. Psalm), Schubert (Choral: „Gott im Ungewitter") und Mendelssohn (drei geistliche Lieder) vertreten war. Alle diese Kompositionen erfreuten sich einer so guten Aufführung, daß sie insgesammt, besonders aber auch noch ein vorgeführtes, reizendes, französisches Volkslied (1650), lebhaften Beifall hervorriefen. Bei den tiefsinnigen drei geistlichen Liedern von Mendelssohn zeichnete sich der Solo-Alt (Frl. Leutner) durch eine wahrhaft wohlthuende Stimme und einfach-anspruchslose Vortragsweise so aus, daß das letzte derselben wiederholt werden mußte. Nur die neueste Zeit, die durch Rink's „Hallelujah" repräsentirt war, bedarf offenbar außer einem massenhaften Chor auch der wuchtigen Orchesterunterstützung, um die beabsichtigten Effekte zu erzielen; eine einfache Piano-Begleitung genügt hier nicht. Hiedurch ist einerseits die verhältnißmäßig geringe Wirkung erklärt, aber andererseits auch das ganze Werk theilweise gerichtet.

Von Virtuosenkonzerten während dieser Zeit sind besonders hervorzuheben die der Pianistinnen Zadrobilek und Kolár, dann des Cellisten Popper und kürzlich jene des wackeren Tuck-Sängers Hölzel. Dem Konzerte, das Frl. Zadrobilek im böhmischen Interimstheater veranstaltete, waren wir leider beizuwohnen verhindert; verläßlichen Mittheilungen zufolge war dasselbe zwar durch großen Beifall ausgezeichnet, aber nur die Anzahl der Beifallspendenden etwas klein.

Frl. Kolár ist zufolge ihrer wahrhaft poetischen Auffassungsweise, ihres tadellos-korrekten und fein-nüancirten Spiels unter allen Prager Virtuosinnen der entschiedene Liebling des Publikums. Ihr im Konzertsaal veranstaltetes Konzert war äußerst zahlreich besucht, und das Publikum ließ keine Gelegenheit vorbei, um der Künstlerin seine Sympathien kundzugeben. — Von den vorgetragenen Stücken sind insbesondere der Klavierpart in W. Bargiel's Trio op. 6 und die sehr schön gespielte Mozart'sche C-moll-Phantasie hervorzuheben. An Ausfüllnummern brachte Hr. Bachmann ein von der Konzertgeberin sehr hübsch komponirtes Lied, Hr. Robinson Schubert's wunderbare Komposition „Am Meere", Hr. Kühns in gelungener Deklamation Hebbel's unheimliche Ballade vom „Haideknaben" mit Schumann's melodramatischer Begleitung und Hr. Schwarz zwei czechische Lieder von Pivoda, welche Vorträge insgesammt so ansprachen, daß das ganze Konzert zu einem der animirtesten der Saison gehörte.

Auch das Konzert des fürstlich Hohenzollern-Hechingen'schen Kammervirtuosen Hrn. Popper erfreute sich seitens des Publikums der regsten Antheilnahme, die auch als ganz gerechtfertigt zu konstatiren ist. Hr. Popper hat seit seinem letzten Auftreten in Prag seine Technik vervollkommnet, seinen hübschen Ton noch kräftiger gestaltet, und seine geschmackvolle Vortragsweise sich bewahrt, ohne doch dabei jene gewisse anspruchslose Ursprünglichkeit zu verlieren, die das Kennzeichen Aller bildet, die es mit der Kunst ehrlich meinen und in ihr nicht die bloße Gelegenheitsmacherei zu virtuosenhaften Manifestationen erblicken. Alle diese Eigenschaften sichern Hrn. Popper in Prag stets eine freundliche Aufnahme und geben zugleich auch über die gute Methode im Prager Konservatorium, in welchem Hr. Popper seinen musikalischen Bildungsgang gemacht, ebenso wie über seinen ehemaligen Lehrer Professor Goltermann ein günstig sprechendes Zeugniß. Nebst einigen kleinen, hübsch gedachten und ebenso vorgetragenen Charakterstücken eigener Komposition brachte der Konzertgeber im Verein mit Frl. Kolár, die den konzertanten Klavierpart inne hatte, noch Rubinstein's brillante Sonate für Klavier und Cello op. 18 zur allseitig befriedigenden Geltung. Das Werk selbst ist eine durchaus interessante Arbeit, die mit ihren packenden Effektstellen gewiß überall beifällige Aufnahme erringen wird. Andererseits ist dieselbe aber keineswegs von den bekannten Rubinstein'schen Schrullen frei, und wird auch die hie und da stark hervortretende orchestrale Färbung und demgemäß das Ueberwiegen des Klavierpartes schwerlich als ein Vorzug bezeichnet werden können. Von den drei Sätzen der Sonate gefielen insbesondere der zweite zufolge seiner markant kontrastirenden Motive und der letzte durch das sehr melodiöse, im Klavierpart brillant umsponnene Hauptthema. Der Konzertgeber wurde durch Frl. v. Terey und Hrn. Robinson unterstützt, die mehrere Lieder von Genée sangen; erstere trug auch noch eine Arie aus der ungarischen Oper „Kunok" von Kaiser vor, die uns jedoch gar nicht lüstern machte, von besagter Oper auch noch weitere Details kennen zu lernen.

In einem Wohlthätigkeitskonzerte wirkte auf spe-

zielle Einladung der Pianist Hr. Bendel mit und führte dabei Beethoven's C-moll-Konzert, ein symphonisches Konzert eigener Komposition und eine Lißt'sche Rhapsodie vor. Spielweise und Richtung des tüchtigen Pianisten sind Ihnen ebenso bekannt, wie die künstlerische Persönlichkeit des Hrn. Hölzel, der in seinen beiden Konzerten durch den Vortrag einiger komischer Piecen alle Lacher auf seiner Seite hatte. Unterstützt wurde Hr. Hölzel in seinem zweiten Konzerte durch die Pianistin Frl. Sophie Dietrich, auf die als ein schätzenswerthes Talent wir uns schon einmal erlaubten in d. Bl. aufmerksam zu machen.

Ueber zwei von Hrn. Gerstberger und Hrn. Klepsch veranstaltete Wohlthätigkeits-Konzerte (ersteres zum Ausbau des St. Heinrich-Thurmes, letzteres zum Besten des böhmischen Nationaltheaters) muß die Kritik achselzuckend schweigen, und sich hiebei nur das bekannte Axiom in's Gedächtniß zurückrufen: „Der Zweck heiligt die Mittel".

Die Aufführung von Mendelsohn's „Paulus" am 23. Dezember bildete den Schluß der von mir zu besprechenden ersten Abtheilung unserer Konzertsaison. — Sie unterschied sich nicht zu ihrem Vortheile von der zuletzt im Jahre 1859 stattgefundenen. Mannigfache Schwankungen der Solisten wie des Vokal- und Instrumentalkörpers machten sich manchmal in recht unerquicklicher Weise geltend, was aber offenbar nur dem Umstande, daß ungeachtet der verschiedenartigen Zusammensetzung der massenhaften Reproduzenten nur eine einzige Probe veranstaltet werden konnte, zuzuschreiben ist, und keineswegs dem Dirigenten Hrn. R. Genée imputirt werden kann, dessen Kunstverständniß und Dirigententüchtigkeit wohl nicht füglich in Zweifel gezogen werden darf. — Daß dessenungeachtet das Werk seine große Wirkung nicht verfehlte und das Publikum oft unwillkürlich zum Beifall hingerissen wurde, ist nur ein neuer Beweis für den inneren Werth desselben, der nun wohl allseitig gefühlt und erkannt sein dürfte, und dem Oratorium „Paulus" — der reifen Frucht eines durch langjährige Studien Bach's und Händel's geläuterten hochpoetischen Talentes — einen unvergänglich hervorragenden Platz in der gesammten musikalischen Literatur sichert.

Von den Solisten sind die Damen Botschon-Sonkup und Prohaska-Schmidt, dann die HH. Bernard und Eilers mit Anerkennung hervorzuheben. Erstere — einst dem Verbande unserer Bühne angehörig — trat seit langen Jahren zum ersten Male wieder vor die Oeffentlichkeit und wußte mit ihrem reinen angenehmen Sopran viel Beifall zu erregen, ungeachtet der Vortragsweise ein gewisses opernhaftes Kokettiren anhaltend verblieben ist.

Ich schließe meinen heutigen Bericht, indem ich nur noch die hohen Erwartungen konstatire, die sich hier an die, für die Fastenzeit in Aussicht stehenden Konzerte Klara Schumann's und Ole Bull's knüpfen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

26. Januar — 1. Februar: „Frauenfreundschaft", L. in 1 A. von Bauernfeld, „Excellenz", L. in 1 A. von Bauernfeld, und „Rezept gegen Schwiegermütter", L. in 1 A. n. d. Spanischen des Don Manuel Juan Diana, sämmtlich neu (3 Mal). — „Vater und Sohn". — „Das Wintermärchen". — „Das letzte Mittel", mit aufgehobenem Abonnement, zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten). — „Faust".

„Das letzte Mittel" — Gluthen: Hr. Fichtner — so lautete der Abschiedsgruß, den uns der Theaterzettel am Morgen des 31. Januar brachte. Es steckt mitunter mehr Poesie in den stummen Lettern eines solchen Zettels, als in dem Händegeklatsch und Beifallsrufen mancher Leute, die doch für „gebildete" Menschen gehalten sein wollen. Jene stummen Lettern, sie waren mächtig genug, uns wunderbare Erinnerungsbilder wachzurufen, — jene Leute hingegen hätten bald alle Poesie aus dem Hause getrieben, mit ihren Akklamationen, die sie ohne Wahl und Sinn an passender, wie an unpassender Stelle anbrachten, mit ihrer ungeheuren Befriedigung, dieser „amüsanten" Vorstellung beigewohnt zu haben. Sie hätten die Poesie vertrieben, wenn diese sich vertreiben ließe von ihrem angestammten Platz. Das läßt sie sich aber nicht, und darum hat sie einem ihrer Lieblinge bis an die Schwelle des Hauses das Geleite gegeben. Noch einmal hat sie ihn mit jenem Zauber umgeben, der auch das scheinbar Nichtige, ein Wort, einen Blick, eine schnelle Wendung adelt und verklärt, noch einmal hat sie uns gezeigt, was wir besessen und was wir an diesem Abende verlieren mußten; mitten im Gemenge von lauten Demonstrationen, welche abwechselnd wahre und falsche Gemüthlichkeit zur Schau trugen, hat sie im Gemüthe des einen oder andern Zuschauers eine Saite schmerzlich und doch beseligend wiederklingen lassen, eine

Erinnerung, ein Dankgefühl, eine Erkenntniß, eine Bestätigung alles dessen, was wir je für schön und wahr gehalten, was durch des edlen Künstlers schönes Bemühen unser geistiges Eigenthum geworden ist . . . . .

Kurz und trocken erzählt: Hr. Fichtner hat an diesem Abende Abschied genommen. Er war sehr ergriffen, trotzdem spielte er besser als je, in gehobener Stimmung, mit hinreißender Laune, in seltener Vollendung, der man immer und immer wieder den Tribut schuldiger Anerkennung zollen möchte. Das Stück selbst erwies sich bei weitem nicht so veraltet, wie man fürchten mochte. Es ist sehr launig geschrieben, hat wirksame Situationen und spielt sich frisch ab. Auch die Mitspielenden, obgleich sichtlich aufgeregt, leisteten nach Kräften ihr Möglichstes, namentlich war Hr. Sonnenthal als Sonnstedt sehr gut. Während der Vorstellung wurde Fichtner bei jeder Gelegenheit bejubelt und nach den Aktschlüssen gerufen. Am Schluß hielt er die Abschiedsrede in landesüblich-patriarchalischer Weise. Ergreifend war darin die Erwähnung seines ersten Debüts als neunzehnjähriger Anfänger, und seines unermüdlichen Strebens nach dem Schönen, Einfachen, Wahren. Hierauf noch eine Anzahl Hervorrufe, — dann war's aus, und einer der besten unter den besten Schauspielern hatte sein Wirken abgeschlossen.

Ehren wir das Andenken an dieses Wirken, indem wir der verklungenen Zeit das geben, was ihr gebührt, ohne doch der Gegenwart grämlich abhold zu sein und ihr das zu entziehen, was sie braucht, um zu gedeihen. Dem Gewesenen unsere ganze volle Pietät, dem Neuerstehenden, jedem Funken neuauftauchenden Talents ein herzliches Glück auf!

Operntheater.

19. Januar — 1. Februar: „Monte Christo" (2 Mal). — „Die Hugenotten". — „Fra Diavolo". — „Dom Sebastian". — „Linda von Chamounix". — „Esmeralda". — „Norma". — „Martha". — „Der fliegende Holländer". — „Der Postillon von Lonjumeau". — „Karnevals-Abenteuer". — „Robert der Teufel". — „Concini", romantische Oper in 4 A. von Lewitschnigg, Musik von Thomas Löwe (neu). — Gäste: Frl. v. Murska, Frl. Feder, Tänzerin.

Eine Novität inmitten unseres Opernschlendrians ist eine derartige Seltenheit, daß hiedurch der Standpunkt des Komponisten und der Erfolg seines Werkes wesentlich erschwert wird. Wenn man statt, wie billig, mindestens drei oder vier, nur eine Novität in neun Monaten zu hören bekömmt, und auf dieses Unicum statt, wie billig, sechs bis acht Wochen, sechs bis acht Monate warten muß, so steigern sich die Erwartungen ganz ungebührlich und verliert sich allmählich jeder vernünftige Maßstab der Beurtheilung. Ein Werk, welches man als eines unter mehreren achtungsvoll begrüßt und freundlich mitgenommen hätte, geräth leicht in eine falsche Stellung, wenn es als einzige Ausbeute einer ganzen Saison dem berechtigten Wunsche nach Auffrischung des Repertoirs und nach besserer Beschäftigung des Sängerpersonals ganz allein genügen soll. Man müßte ein Meisterwerk seltener Art an's Lampenlicht fördern, um diesem außergewöhnlichen Standpunkt, der aber leider unser gewöhnlicher wird, zu entsprechen, während bei der gegenwärtigen Beschaffenheit der Opernliteratur gerade nur die Quantität des Neuen die schwächere Qualität theilweise übersehen lassen könnte.

Wenn man nun überdies sich erinnert, daß die seit Monaten zögernd vorbereitete Novität seit Jahren wiederholt in Aussicht gestellt, und nicht gebracht worden war, so wird man gestehen müssen, daß Alles von Seite der Operndirektion geschehen ist, um das Endresultat zu erschweren, das Urtheil zu verrücken, den Erfolg unmöglich zu machen.

Nach dem eben Gesagten ist es begreiflich, daß bei „Concini" von einem dauernden Erfolge nicht die Rede sein kann. Hätten wir die neuen Opern von Hiller, Max Bruch, Wüerst, Abert u. a. zu hören bekommen, so dürfte sich Löwe diesen anschließen; um aber als Unicum aufgetischt zu werden, dazu fehlt ihm jede Berechtigung. Wir können natürlich heute nur von dem flüchtigen Eindruck, welchen die eine Vorstellung auf uns gemacht hat, sprechen, und müssen bekennen, daß wir sehr fürchten, hier einer ursprünglichen Talentlosigkeit gegenüber zu stehen, welche durch Studium, Geschick und Fleiß doch nie verdeckt werden kann. Wir wünschen aufrichtig durch wiederholtes Anhören der Oper eines Bessern belehrt zu werden.

Da wir noch darauf zurückkommen, so berichten wir heute nur, daß die Aufführung im Ganzen eine gelungene war, namentlich von Seite der HH. Beck und Wachtel, daß aber hingegen Scenirung und Ausstattung Alles zu wünschen übrig ließen. Der Komponist wurde oft gerufen, trotzdem dürfte die Oper kaum so lange Zeit auf dem Repertoir bleiben, als auf das Studium derselben verwendet wurde.

Wiener Konzertbericht.

Einzel-Konzerte.

Frl. Hauffe. — Hr. Reichardt.

Frl. Hauffe, welche sich im Quartett Hellmesberger und im Philharmonischen Konzerte bestens introduzirt hatte, gab am 28. Januar ein selbständiges Konzert, und der gut besuchte Saal bewies, daß man in Wien den hohen Werth der Leipziger Künstlerin richtig erkannt hat. Sie spielte Schumann's C-dur-Quartett, die Variations sérieuses von Mendelssohn und das große B-Trio von Beethoven, alles in vorzüglichster Weise und erzielte namentlich mit letzterem einen vollständigen Erfolg. Leider sind wir in Folge einer Verhinderung unseres Konzertreferenten (m) nicht in der Lage über dieses interessante Konzert, wie über die beiden Quartett-Produktionen ausführlich zu berichten. Bei Frl. Hauffe füllte Fr. Passy die Zwischennummern in entsprechender Weise aus.

Das Konzert, welches Hr. Reichardt am 29. Januar gegeben, war von dem freundlichsten Beifall und daher nach dieser Richtung hin von dem günstigsten Erfolge begleitet. Der einstige Koloraturtenor unserer Hofoper ist zwar in seinen seit jeher nicht sehr ausgiebigen Stimm-Mitteln noch etwas beschränkter als ehedem, was sich durch einige gepreßte Laute in der höheren Lage, namentlich aber durch das häufige Athmen kundgab; allein die Eigenschaften eines gebildeten Vortrags, einer ziemlichen Geläufigkeit und ebenso korrekten wie deutlichen Aussprache, sind ihm geblieben. Die beiden ersteren Eigenschaften finden namentlich im Rossini'schen Genre Gelegenheit zu ansprechender Entfaltung. Mozart's Arie „Del mio tesoro intanto“ aus „Don Giovanni“ und Händel's Arie „Haste, Israel, haste“ aus „Josua“ entsprechen der Stimme wie dem Talente des Konzertgebers weit weniger, dazu fehlt es seinem Tone an Mark, seiner Ausdrucksweise zwar nicht an Verständniß, aber an gediegener Durchbildung. Dagegen singt er Rossini mit stylgemäßer Betonung und sind seine Läufe hier am korrektesten. Im Liedervortrag ist Hr. Reichardt auch zumeist ein ganz angenehmer Sänger, man versteht jede Sylbe vom Text, dabei phrasirt er durchaus richtig und weiß die Stimmung des Liedes zur Geltung zu bringen.

In dem Duett aus „Cenerentola“ fand Hr. Reichardt an Frl. Bettelheim eine vortreffliche Partnerin. Unsere Opernverhältnisse sind der Art, daß, um die einzige schöne Simme und das hoffnungsreichste Talent unter den Opernsängerinnen kennen zu lernen, man in den Konzertsaal wandern muß. Frl. Bettelheim berührte uns in jenem Duett sehr angenehm, indem sie nebst ihrer prachtvollen Stimme auch eine gute Schule zeigte, erstere trefflich zu behandeln wußte, die Koloraturen korrekt durchführte, zugleich den Textworten den entsprechenden Accent, der Gesammtstimmung in diskretester Weise den richtigen Ausdruck gab, kurz mit den herrlichsten Mitteln einen geschulten, stylgemäßen Vortrag verband. Wie jammerschade um solche Eigenschaften, wenn sie unter einer intelligenzlosen Opernleitung verkümmern.

An sonstigen gelungenen Zwischennummern sind noch die Klavier-Vorträge des Schwesterpaares Tietz zu verzeichnen.

Quartette.

Laub. — Hellmesberger.

Beide Unternehmungen gaben bereits ihre vorletzten Produktionen. Laub hat in der seinen am 26. Januar die Scharte der früheren vollständig ausgewetzt. Mendelssohn's schönes Es-dur-Quartett (op. 44) kann kaum schöner gespielt werden. Auch die Mozart'sche Sonate für Klavier und Violine wurde von ihm und Frl. Geisler sehr hübsch vorgetragen; nur gegen die Wahl gerade dieser Sonate, die zu den veralteten gehört, hätten wir einiges Bedenken. Den Kulminationspunkt bildete natürlich Beethoven's wunderbares A-moll-Quartett (Op. 132). Ist die Hellmersberger'sche Auffassung der letzten Beethoven'schen Quartette auch eine noch gründlichere, klarere und bis in die kleinsten Details minutiöse, so muß man doch anerkennen, daß Laub und seine drei Genossen das A-moll-Quartett mit Hingebung und Begeisterung gespielt haben.

Hellmesberger spielte am 29. Januar, statt eines versprochenen neuen Quartetts von Herbeck, ein altes desselben Komponisten; dasselbe geschah bereits mit Rubinstein und im vorigen Jahr mit Goldmark. Ein solches Verfahren, welches das Publikum irre führt, indem die Wenigsten die Hinweglassung des kleinen Wörtchens „neu“ am Programm des letzten Tages bemerken, ist nicht zu billigen. Ist der Komponist nicht fertig geworden oder ein anderes Hinderniß eingetreten, so wäre es zweckmäßiger das Quartett eines Andern einzuschieben. Hr. Dessel spielte die Schubert'sche Sonate, mit welcher er in seinem ersten Konzerte so gefallen hatte, und den Schluß bildete Beethoven's

E-moll-Quartett. Die Aufführung war eine durchaus treffliche und besonders der Vortrag des herrlichen Adagio's des letztgenannten Quartetts ein hinreißend schöner.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Charakteristische Piezen. 1. „Im Sternenschein", 2. „Des Bergknappen Erinnerung an die Alm", komponirt und seinen Freunden G. Gebauer auf Kunzenruh und J. Lasky auf Dobrygoszß gewidmet von Gustav Reichelt. Creutzberg, Druck und Verlag von J. Thielmann.

H—l. Diese Piezen sind in jeder Beziehung so unbedeutend, daß man sie höchstens als Uebungsstücke gelten lassen kann.

Lina-Polka für das Pianoforte, komponirt von Karl Debitius. Creutzberg, Druck und Verlag von C. Thielmann.

Reiht sich ihren zahllosen Vorgängerinnen nicht unwürdig an und verdient, bei häuslichen Tanz-Vergnügungen eine Mitbewerberin um die Gunst der Tanzlustigen zu werden.

„Aus meiner Mappe". Fünf Kleinigkeiten für das Pianoforte, dem Frl. Marie Gürtler gewidmet von Richard Löffler, 116. Werk. Wien, bei Karl Haslinger.

Diese kurzen, charakteristischen Tonstücke mit den Aufschriften: 1. „Glöckchen-Promenade", 2. „Der Belgier" (steirische Nationalmelodie), 3. „Spieluhr", 4. „Jugendfreudigkeit", 5. „Des Räubers Gebet", werden allen Musikfreunden, die das Klavier nicht als den Tummelplatz für eine wilde Jagd nach Schwierigkeiten oder für Schaustellung prätentiöser Schein-Leidenschaft ansehen, und sich an leicht überschaulichen, melodisch gefälligen Tonbildern zu erfreuen vermögen, willkommen sein. Namentlich werden das erste Stück und das mit seiner volksthümlichen Weise innig zum Herzen sprechende Lied ohne Worte „Ein Belgier" (Nr. 2) sich schnell die Gunst der Pianistinnen erwerben.

Da diese Tonstücke überdies für geübte Spieler keine Schwierigkeiten bieten und in ihrer gefälligen Kürze auch solchen Musikfreunden, die nicht lange in einer hörgeneigten Stimmung auszuharren vermögen, gut vorzuführen sind, so können sie in mehrfacher Beziehung als empfehlenswerth bezeichnet werden.

Le Galop, Caprice brillant par Joachim Raff, op. 104. Hrn. William Mason gewidmet. Leipzig, Berlin, C. F. Peters.

Obwohl mitunter etwas bizarr, hört sich dieses Tonstück doch mit Interesse an und erhebt sich über das Gewöhnliche, ist daher für ausgebildete Spieler empfehlenswerth.

Réflexions harmoniques pour Piano par Rodolphe Willmers, op. 114. — 1. „Nocturne poétique", 2. „Etude symphonique" (dem Fürsten Egon Fürstenberg gewidmet). Prague, Schalek & Wetzler.

Einem in der Technik des Klavierspiels „auf der Höhe der Zeit" stehenden Pianisten, dem es ein Vergnügen macht, seine Kraft an der Ueberwindung von Schwierigkeiten zu üben und der jede neue Gelegenheit hiezu willkommen heißt, mögen diese Tonsätze empfohlen sein. Uebrigens vermochte weder der Beisatz „poétique" dem Nocturne Poesie, noch der Beisatz „symphonique" der Étude symphonistischen Aufschwung zu verleihen.

Soldatenchor und Marsch aus der Oper „Faust" von Gounod, für das Pianoforte übertragen und Hrn. Franz Liszt gewidmet von Josef Löw, op. 17. Prag, Schalek und Wetzler.

In der Art der Liszt'schen Opern-Paraphrasen gehalten, kann sich dieses schwierige Tonstück unter den Händen technisch durchgebildeter Pianisten, welche solche Schwierigkeiten mit gleicher Deutlichkeit wie Kraft zu überwinden vermögen, als wirksam erweisen.

Compositions de Salon pour Piano par J. Löw, 1. „Valse de Salon", 2. „Deuxième Nocturne". Prag, bei Schalek und Wetzler.

Der Walzer hat etwas Geziertes. Dagegen ist das „Nocturne" ein sehr gefälliges, in seinen Formen sich bewegendes, ausdrucksvolles Tonstück, das sich bald der Gunst jedes musikalischen Salons erfreuen dürfte.

Korrespondenz-Nachrichten.

—p— **München.** (Frl. Janauschek.) Das weitaus Dankenswertheste, was uns die Direktion unseres Hoftheaters seit lange geboten hat, ist das andauernde Gastspiel von Frl. Janauschek. Die Zahl der verschiedenen Rollen, in denen die Künstlerin bis jetzt aufgetreten, beträgt in Summa fünfzehn, und mit Ausnahme von zweien gehörten dieselben sämmtlich der höheren Richtung an. Die Mehrzahl derselben waren solche, in denen sie hier schon vor einigen Jahren aufgetreten ist, und sie hat in diesen wieder dieselbe Kunst der Darstellung entfaltet und dieselbe Bewunderung dafür genossen wie damals. Als ihre vollendetsten Leistungen galten auch diesmal ihre Medea und Iphigenia, und nach übereinstimmendem Urtheil gesellte sich zu diesen auch noch die Brunhild, in deren Darstellung sie es bei ihrem vormaligen Hiersein noch nicht zu einer völlig gleichmäßigen und harmonischen Durchbildung gebracht hatte. Partien, in denen sie zum ersten Male hier gesehen wurde, waren Lady Macbeth, Maria Stuart, Adelheid, Isabella, Hermione und Jungfrau von Orleans. Hat sie auch nicht in allen diesen Rollen gleich durchschlagende Erfolge erzielt, so bewährte sie sich doch in jeder derselben als eine denkende, tief in den Charakter eindringende und den Kern seines Wesens mit einer sehr glücklichen Mischung von Idealismus und Naturalismus wiedergebende Künstlerin und entfaltete ganz besonders in allen denjenigen Situationen, in denen einerseits die tiefste und seelenvollste Gefühlswärme, andererseits die wildeste Leidenschaftlichkeit der weiblichen Natur zu Tage tritt, ein Spiel von ergreifendster Wirkung, während sie in Stellen, wo es sich bloß um ruhige imponirende Repräsentation oder

mehr äußerliche, als innerliche Kraftentfaltung handelte, nicht in gleichem Grade allen Anforderungen genügte und zuweilen aus Scheu vor ostensibler Gespreiztheit und hohler Deklamation diesseits der Grenzen des Erlaubten blieb. Ueber die Vortrefflichkeit ihrer Adelheid und Isabella herrscht keine Meinungsverschiedenheit. Getheilter sind die Urtheile über ihre Maria Stuart; namentlich hat man ihre Auffassung der unglücklichen Königin zu dämonisch gefunden die Nachwirkungen der früheren Schuld habe sie zu deutlich durchfühlen lassen. Wir haben sie in dieser Rolle nicht gesehen; an ihrer Lady Macbeth aber haben wir nichts von derlei Maßüberschreitungen bemerkt. Es ist mit Gastrollen eine eigene Sache. Ein sehr großer Theil des Publikums besucht eine Vorstellung lediglich um ihretwillen. Auf sie ist man vor Allem gespannt, auf sie konzentrirt sich alle Aufmerksamkeit, von ihr hofft man, wenn nicht alle, doch die erschütterndste Wirkung. Ist nun die Rolle, wie bedeutend auch immer, doch nicht die Hauptrolle, wird sie, wie es bei Lady Macbeth unbestreitbar der Fall ist, durch eine andere mehr oder minder in die zweite Linie gedrängt, und faßt nun der Künstler, welcher sie spielt, mit echt künstlerischer Maßhaltung im Interesse eines harmonischen Ensembles sie wirklich als eine solche auf und führt sie in diesem Sinne durch, dann thut er damit zwar der Sache, aber nicht den überspannten Erwartungen Genüge; das gerade Genug erscheint in diesem Falle als ein zu Wenig. So ist es auch unserer Künstlerin bei ihrer Darstellung der Lady Macbeth gegangen. Innerhalb der gewöhnlichen Verhältnisse würde das Maß ihres Pathos und ihrer Wirksamkeit zu dem des Macbeth im richtigen Verhältniß gestanden haben; hier genügte dasselbe nicht, um so zu packen, wie man gerade von ihr gepackt zu werden erwartete. Wir sind natürlich weit entfernt, sie deßhalb tadeln zu wollen; wir halten es im Gegentheil für sehr fraglich, ob nicht vielleicht ein Mehr schon im entgegengesetzten Sinne störend gewirkt haben würde; aber die Thatsache, daß es so war, läßt sich nicht wegläugnen. Es ist eben die unvermeidliche Folge des Gastspiels, sobald zwischen der Bedeutung der Rollen und der Bedeutung ihrer Darsteller ein umgekehrtes Verhältniß besteht. Nur in einer Beziehung, meinen wir, hätte die Künstlerin zu einer dämonischen Wirkung ihres Spieles beitragen können — in der Ausstattung ihrer äußeren Erscheinung. Durch diese trat sie uns allzu nahe, allzu sehr in den Kreis der Frauen, wie sie auch jetzt sind, und damit kam eine Wahrheit hinein, die innerhalb der mythenhaften, halb übernatürlichen Sphäre, in welcher sich das Stück bewegt, allzu begreiflich und natürlich erschien. Ein wenig mehr Unheimlichkeit in Kleidung und Haltung, irgend eine stärkere Hervorhebung derjenigen Züge ihres Innern, die sie zur Fortführerin und Vollenderin des Hexenwerkes machen, würde ihrem an sich tief durchdachten und tadellosen Spiel ohne Frage in noch höherem Grade, als es der Fall war, jene Grausen erregende Wirkung verliehen haben, auf die es diesmal der Dichter in dieser Tragödie abgesehen hat. Was die Künstlerin in dieser Beziehung zu leisten vermag, bewies sie in der berühmten Nachtwandlungsscene des fünften Aktes. — Eine tief aufgefaßte, meisterhaft durchgeführte und die Poesie der Dichtung lebendig veranschaulichende Leistung war auch ihre Jungfrau von Orleans. Boten ihr auch die ersten Akte dieser romantischen Tragödie mit ihren vorherrschend oratorischen und deklamatorischen Partien nicht gerade Gelegenheit zu einer Entfaltung derjenigen Seiten ihrer Kunst, in denen sie am größten ist, so bewährt sie sich doch gerade in diesen Partien dadurch als echte Künstlerin, daß sie in ihrem Vortrage durchweg mit feinstem und sicherstem Takt die rechte Grenze zwischen der möglichst größten Wirkung und dem Punkt, wo das Zuviel beginnt, innezuhalten wußte. Unwiderstehlicher und ergreifender freilich konnte sich ihre Kraft und Leidenschaft von da ab offenbaren, wo Johanna's innere und äußere Konflikte, ihre Selbstvorwürfe, Anklagen und Leiden beginnen. Wie allgemein versichert wird, hat sich die Künstlerin durch ihre trefflichen Leistungen im klassischen Drama auch die Gunst des Königs in hohem Grade errungen, und es soll ernstlich daran gedacht werden, sie für eine regelmäßige Mitwirkung an unserer Bühne während der Wintermonate zu gewinnen.

F. **Prag.** (Barbieri's „Perdita". „Rokokko".) Die dritte Opern-Novität unter der jetzigen Direktion war „Perdita" oder „Ein Wintermärchen", romantische Oper in vier Aufzügen nach Shakespeare von Karl Groß bearbeitet, in Musik gesetzt von E. de Barbieri, welche am 11. d. M. mit günstigem Erfolge gegeben wurde. Die Bearbeitung der Dichtung ist sehr geschickt und schließt sich im Allgemeinen an das Drama an. Die Komposition macht im Ganzen keinen befriedigenden Eindruck, was besonders dem Mangel an Originalität, an einem bestimmten, die ganze Oper durchdringenden Style zuzuschreiben ist. Der Komponist verlegte sich weder durchaus auf das Hervortretenlassen von Melodien, noch auf effektvolle Massenwirkung, noch endlich auf genaue, charakteristische Betonung der Dichtung, sondern wandte abwechselnd jedes von diesen Mitteln an und erzielte dadurch eine getheilte Wirkung. Eines der Hauptmotive Shakespeare's, welches auch der Textdichter bestimmt hervorhob und durch die Beigabe eines Jago noch verstärkte, ist die Eifersucht des Leontes, und eben dieses hat der Komponist nur in schwachen Umrissen skizzirt. Seine ganze Stärke verwandte er dagegen auf die Gerichtsscene des zweiten Aktes, auf die Schäferscene und auf die Schilderung der Wirkung, als zum Schluße Hermione vom Piedestal herabsteigt. Die Chöre in der ersten und letzten der genannten Scenen sind sehr stimmungsvoll gearbeitet und das Ensemble im Finale des vierten Aktes kann seine Wirkung nicht verfehlen. Der ganze dritte Akt, wie es scheint, der best komponirte, litt ungemein durch die plötzliche Indisposition des Hrn. Bernard (Florizel), sein Duett mit Perdita wurde dadurch zu einer bloßen Arie der letzteren. Dagegen fand ein Walzer der Perdita vielen Anklang, wiewohl er an den Arditi Walzer erinnert. Wenn übrigens die Oper „Perdita" irgend eine Musikrichtung verfolgt, so ist es unstreitig die Verdi'sche; Barbieri gelangt nur selten zur Ruhe, rastlos jagt er von einer Scene zur anderen und das Publikum findet nur wenige Ruhepunkte. Fassen wir den Gesammteindruck zusammen, den wir bei der ersten Aufführung empfingen, so müssen wir den Komponisten als einen mehr routinirten, als wahrhaft talentvollen Musiker bezeichnen, der in der „Perdita" sich für lyrische Stellen und Chöre besonders tüchtig erwies. Ein Gewinn für das Repertoir dürfte „Perdita" noch weniger als Maillart's „Lara" sein. Auf die Darstellung

war, wie fast stets, große Sorgfalt verwendet. Den Leontes sang Hr. Robinson mit allem Aufgebot seiner Mittel, die Partie ist schwierig, ohne in demselben Grade dankbar zu sein. Dasselbe gilt von Hermione, welche Rolle überdies im Fortgange der Handlung manche heikle Punkte enthält: Fr. Kainz-Prause wurde allen diesen Schwierigkeiten gerecht. Die Titelrolle hatte Frl. v. Terey inne; sie wußte zwar hübsche Koloraturen zu entwickeln, forcirte aber ihr Organ zu sehr. Hr. Eilers (Bassiamus), Frl. Lang (Paulina) befriedigten. Der Komponist selbst dirigirte; diesem Umstande ist es wohl auch zuzuschreiben, daß der Beifall im Ganzen eine im Verhältnisse zu dem Gebotenen allzulebhafte Färbung erhielt, welches Uebermaß aber von dem verständigen Theile gebührend zurückgewiesen wurde. Wiederholungen dürften doch manche Punkte zur Besprechung bieten. Als Luna im „Troubadour" gastirte Hr. Eghardt aus Graz und gefiel; er besitzt ein angenehmes und dabei ausgiebiges Organ und verständiges Spiel. — Im Schauspiele gewährte die Aufführung von Laube's „Rokokko" eine willkommene Abwechslung. Das Stück führt nur mit geringem Rechte den Titel „Lustspiel", der Eindruck ist oft nichts weniger als komisch, es sollte eher nach Hebbel's Begriffsentwicklung eine Tragikomödie heißen, indem Lächerliches und Abscheuliches vermischt erscheinen. Uebrigens gefiel das Stück, das längere Zeit nicht gegeben war, in einer guten Darstellung sehr. Hr. Kühns zeichnete sich als Marquis von Brissac durch ein ganz charakteristisches Spiel aus, während die HH. Hasselt (Gerard) und Frey (Abbé von der Sauce) nicht ganz am Platze waren. Besonders wacker war Hr. Eichenwald (Tulpe). Die Episodenfigur Marquise von Pompadour gab Frl. Porth entsprechend.

Kleine Chronik.

Eine neue Shakespeare-Ausgabe hat die Londoner Buchhandlung Macmillan und Comp. veranstaltet und nennt dieselbe „The Globe Edition". Sie besteht aus einem Bande von 1080 zweispaltigen Oktavseiten, enthält sämmtliche Theaterstücke, die Sonette und übrigen Dichtungen, und kostet hübsch gebunden nur einen Thaler und fünf Silbergroschen!

Im sechsten Gürzenich-Konzerte in Köln am 17. Januar kam Händel's „Josua" mit ergänzender Instrumentation von Julius Rietz und Orgelbegleitung von L. Weber zur Aufführung.

Das dreizehnte Gewandhaus-Konzert in Leipzig am 19. Januar wurde mit Mozart's D-dur-Symphonie eröffnet. Zweite Orchesternummer war Ouvertüre und belgische Nationalhymne von Vieuxtemps; Fr. Passy-Cornet sang zwei Arien aus der „Schöpfung" und aus „Euryanthe" und Lieder von Schubert und Alieneff. Den Beschluß machten Mendelsohn's Violin-Konzert und ein Phantasiestück für Horn von Lorenz. — Das vierzehnte am 26. Januar brachte: Ouvertüren zu Spohr's Oper: Der „Alchymist", und zu Weber's „Preciosa"; Schumann's dritte (Es-dur)-Symphonie; H-moll-Konzert für Klavier von Hummel; Präludium, Fuge und Choral, gleichfalls für Klavier von Sigmund Lebert, Rhapsodie hongroise (Nr. 2 in Fis) von Lißt.

Ueber Hoftheater soll demnächst in Stuttgart eine Broschüre erscheinen, welche durch Zahlen und Thatsachen darthun will, daß in konstitutionellen Staaten die Hoftheater mit ihren absoluten Herrschern, Intendanten und Kapellmeistern nicht mehr an der Zeit sind.

Zur Errichtung eines Proksch-Denkmals hat sich in Prag eine Komité gebildet, in dessen Namen die HH. F. Kaván, F. Michel, A. Pozděna, Fr. Smetana im „Slavoj" einen Aufruf an alle Schüler, Verehrer und Freunde des Verewigten richten, die Ausführung des Planes durch Beiträge unterstützen zu wollen. Die Musikalienhandlung Jakob Fischer und Sohn in Prag, Eisengasse 541—I. hat sich zur Entgegennahme solcher Beiträge bereit erklärt.

Der Veteran der polnischen Bühne, Schauspieler und Direktor J. N. Nowakowski ist in Lemberg gestorben.

Lokales.

7. **Die sogenannte „Krippen-Akademie"** hat auch heuer am 2. Februar im Operntheater stattgefunden und den Mißbrauch, die Hofschauspieler zur Einstudirung eines neuen Stückes zu pressen, wiederholt. Man vergißt dabei allerseits, daß die Mitglieder des Burgtheaters diesem Institute, seinen Abonnenten und seinem Stammpublikum ihre künstlerischen Dienste schulden, und daß der Novitäten im Jahre nicht gar so viele gegeben werden, um alljährlich einer oder einem Paar den Reiz der Neuheit durch vorherige Aufführung in einer Akademie zu entziehen. Diesmal war es gar — unpassender als je — ein dreiaktiges Stück: „Mutterglück", n. d. Französischen von H. Hopfen. Dasselbe hat übrigens ziemlich angesprochen, und verdient es auch zum Theil. Es befindet sich darin Rührendes und Komisches in echt französischer, etwas sonderbarer, aber wirksamer Weise gemischt. Manche Scenen, obgleich im Ernsten wie im Heiteren sehr heikler Natur, können bei halbwegs gutem Spiel ihre Wirkung nicht verfehlen. Auch die Uebersetzung scheint recht gewandt. Von den Mitspielern ist Hr. Baumeister zuerst zu nennen, er spielte mit köstlicher Laune ohne zu übertreiben; nächst ihm Hr. Sonnenthal, Frl. Bognar, die aber einen zu äußerlich pathetischen Ton anschlug und zu viel schluchzte, und Fr. v. Greiner. — Vor dem Lustspiel sang der akademische Gesangverein, deklamirte Fr. Rettich, sang Frl. v. Murska und spielte Hr. Laub. Alle wurden applaudirt.

Konzerte der nächsten Woche: Heute Samstag Abends Musikvereinssaal: Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde (Musik zu Goethe's „Egmont" von Beethoven); morgen Sonntag Mittags, Operntheater: Philharmoniker, vorletztes, (Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann); Donnerstag 9. Februar Abends, Vereinssaal: Laub's Quartett, letztes (Haydn, Beethoven, Mendelssohn)

Briefkasten der Redaktion. 21 Januar — 3. Februar: pp in Olmütz, O. G in Berlin: Erhalten. — F. B. in Wiesbaden. Das Gewünschte wird besorgt Wir erbitten uns Ihre Adresse.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 6.

Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

11. Februar. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1 — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Mozart-Biographie.

Von Alfred v. Wolzogen.

Am 22. November 1864 starb der k. bayerische Schloßverwalter zu Nymphenburg bei München, Dr. Georg Wendling, aus jener bekannten Mannheimer Familie stammend, mit welcher Mozart in Mannheim und München in so nahen Beziehungen gestanden. Vielleicht ist es den Lesern d. Bl. nicht unerwünscht, bei diesem Anlaß einige nähere Notizen über diese Künstlerfamilie zu erhalten, die ich den Mittheilungen des Verstorbenen verdanke, und durch die einzelne Angaben Jahn's („Mozart", Th. II, S. 83—85 und 104) berichtigt werden.

Der Großvater Georg Wendling's war Franz Anton Wendling, Violinist und zuletzt Direktor und Konzertmeister in München; seine Gattin, Elisabeth Auguste, Mozart's erste Elektra im „Idomeneo", ist nicht 1755, sondern schon am 19. Februar 1746 in Mannheim geboren und starb nicht 1794, sondern schon am 7. Januar 1786, in demselben Jahre mit ihrem Gatten, als virtuosa di camera. Ihre Eltern waren der Tenorist Pietro Sarselli und Karolina Valvasori, beide aus Bologna gebürtig, wohin sie sich nach längerer Anstellung an der Mannheimer Oper auch wieder zurückbegaben. Die Hochzeit von Franz Anton und Elisabeth Wendling fand am 21. November 1764 zu Mannheim statt. 1778 kamen sie mit dem Hofe des Kurfürsten Karl Theodor nach München, mit ihnen der berühmte Flötist Johann Baptist Wendling, Franz Anton's Bruder und dessen Frau Dorothea, geb. Spurni, die berühmte Sängerin, (welche bei der ersten Aufführung des „Idomeneo" am 29. Januar 1781 die Ilia sang, und nicht schon 1809, sondern erst 1811 als Gesanglehrerin in München gestorben ist). Das letztgedachte Ehepaar hatte nur eine einzige Tochter, Auguste, geb. 1758, die gefeiertste Schönheit Mannheim's, der Stolz und die Freude ihrer Eltern, sowie Aller, die sie kannten. Wenn Mozart ihrer (s. Jahn, II, S. 104) in einem Briefe an seinen Vater von 1777 als einer früheren Geliebten des Kurfürsten gedenkt, so ist er hiebei nicht genau berichtet gewesen. Schon die Daten lassen eine solche Annahme kaum zu; möglich ist nur, daß der Kurfürst damals schon sein Auge auf Auguste Wendling geworfen hatte und ihr Aufmerksamkeiten erwies, die ein derartiges Gerücht veranlassen und nähren konnten. Fest steht indessen so viel, daß der Kurfürst die mit Mozart gleichzeitig unternommene Reise seines Flötisten nach Paris im Anfang des Jahres 1778 dazu benutzte, um das schöne Mädchen unter der Vorspiegelung, sie mit seinen natürlichen Töchtern singen und spielen lassen zu wollen, an sich zu locken und sie gewaltsam zu entehren.

Als der Vater aus Paris zurückkehrte, fand er, der nicht das Geringste ahnte noch wußte, sein unglückliches Kind in einem Irrenhause bei Straßburg, wo sie noch im nämlichen Jahre starb. Wie es gekommen, daß Vater und Mutter, die als tüchtige Künstler und noch in ihren besten Jahren stehend, sicher überall ihr Brod gefunden hätten, dennoch noch in demselben Jahre mit Karl Theodor nach München übersiedelten, ist ein unlösbares Räthsel

geblieben. An ihrem neuen Domicil, wo sonst die Mannheimer Eingewanderten scheel genug angesehen zu werden pflegten, genossen sie indessen bald, wie früher in Mannheim die allgemeinste Achtung und Liebe.

Der Violinist Franz Anton hatte 12 Kinder, von denen ihn jedoch nur vier überlebten. Seine älteste Tochter Dorothea, (die Tante Georg Wendling's) geb. 1767, gest. 1839, wurde von ihrer Tante und Pathin, der Gattin Johann Baptist's, zur Sängerin ausgebildet; die letztere gab sich in Betreff ihrer Nichte den größten Hoffnungen hin und meinte, jetzt erst solle man in Deutschland erfahren, was Singen heiße. Diese Erwartungen gingen jedoch später nicht ganz in Erfüllung; Dorothea Wendling die Jüngere begab sich zwar nach Wien, wo sie mit dem Mozart'schen Ehepaar in genauem Verkehr stand und den ersten „Don Juan"-Aufführungen persönlich beiwohnte, wurde auch 1788 virtuosa di camera, später bayerische Kammer- und Konzertsängerin, hat jedoch die Bühne selbst niemals betreten und galt nur, wie früher ihre Tante, für die beste Gesanglehrerin Münchens. Sie heirathete daselbst den Professor und Akademiker Hofrath v. Guthe.

Mozart's Beziehungen waren sowohl in Mannheim (1777), als in München, (1780—81) intimer zu Johann Baptist als zu Franz Anton Wendling. Jener machte ein Haus und war ein Lebemann im besseren Sinne des Wortes, während dieser wegen der fast beständigen Kränklichkeit seiner Frau und wegen seiner vielen Kinder nur selten Gesellschaft bei sich zu sehen im Stande war. Dennoch wurde auch er von Mozart hochgeschätzt. Als dieser 1780 zur Einstudirung des „Idomeneo" nach München kam, besorgte er ihm in Gemeinschaft mit dem Musikdirektor Christian Cannabich, dessen Haus Mozart in Mannheim gleichfalls so viel besucht hatte, seiner Wohnung gerade gegenüber ein Quartier, und zwar ein Eckzimmer im Sonneneck der Burggasse, zwei Treppen hoch; nach Mozart's Abreise zog er dann selbst in dieses Logis und veranlaßte noch kurz vor seinem Tode, daß an dem bezeichneten Hause eine Gedenktafel des Inhalts angebracht ward, daß W. A. Mozart hier die Oper „Idomeneo" vollendet.

Unter den Wendling'schen Familien-Traditionen, die sich erhalten haben, dürfte außer denjenigen, welche sich auf „Don Juan" beziehen, und die ich erst in dem längst projektirten Don-Juan-Werke mitzutheilen denke, folgende Erzählung Interesse erregen. Einst neckte Franz Wendling den jungen Mozart in Mannheim mit seiner Liebe und Verehrung für seinen Bruder, den Flötisten; früher habe er behauptet, die Flötisten möge er nicht leiden, und nun wäre doch ein Flötist sein liebster Freund geworden. „Ja wissen's" — erwiderte Mozart hierauf — „das ist was Anderes beim Herrn Bruder. Der ist erstens kein so Dudler. und dann braucht man bei ihm nicht jedesmal Angst zu haben, wenn man weiß, jetzt soll der eine Ton kommen, ist er wohl so viel zu tief oder zu hoch? Schauen's, da ist's immer recht; er hat 's Herz und die Ohren und das Zungenspitzl am rechten Ort und glaubt nicht, daß mit dem bloßen Blasen und Gabelmachen (Griff in B-Tonarten) schon was ausgerichtet sei, und dann weiß er auch, was — Adagio heißt!"

Allerdings trübte sich das Verhältniß Mozart's zu diesem ausnahmsweise geliebten Flötisten gegen die Zeit der Pariser Reise hin einigermaßen; allein, wie selbst aus Jahn herauszulesen, lediglich durch Mozart's Schuld, welcher damals für eine Reise mit der Weber'schen Familie zu hoffen und zu schwärmen anfing; da mußte denn der Vorwurf der Irreligiösität und des mangelnden Kirchenbesuchs &c. gegen den Freund herhalten, der freilich seine Freigeisterei nicht bestreiten konnte, sich aber trotzdem sowohl in Paris, als später in München als Mozart's wahrhafter und aufrichtiger Freund bewährt hat.

Ich erwähnte oben des von mir projektirten Don-Juan-Werkes. Dasselbe nach allen Kräften zu fördern und baldmöglichst zum Abschluß zu bringen, wird nun mein doppelt eifriges Bestreben sein, indem ich so einen der innigsten Wünsche des verstorbenen Freundes, der seit länger als drei Jahren mein treuer Mitarbeiter gewesen, erfülle. Selbst ein eifriger und sinniger Mozartkenner, hatte er schon lang, ehe ich mit ihm zusammenkam, sich mit der Feststellung eines der deutschen Bühne würdigen Don-Juan-Textes und eines angemessenen Scenariums eingehend beschäftigt und endlich, in uneigennützigster Hingabe an den vorgesetzten Zweck, mir alle seine Vorarbeiten zur Verschmelzung mit den meinigen anvertraut. Gemeinschaftlich wollten wir mit einem neuen Don-Juan-Buch, worin die Wendling'schen Familientraditionen keine kleine Rolle spielen, vor das Publikum, die Bühnenverwaltungen und die Kritik treten; nun hat der Tod den einen von uns vorzeitig abge-

rufen, und ich erscheine, wenn ich endlich mit dem Buche allein auftreten sollte, zugleich als der Vollstrecker eines Testamentes, das die reinste Mozart-Verehrung diktirt hat.

Das Prager Theater unter den letzten drei Direktoren.

Von J. Gundling.

In der gegenwärtigen Uebergangsphase dürfte ein Rückblick auf die Leistungen des deutschen Theaters in Prag während der drei letzten Direktionsperioden nicht uninteressant sein. Ein solcher Rückblick gibt, indem er die bald rege, bald erschlaffende Thätigkeit der Bühnenleitung während der einzelnen Perioden konstatirt, zugleich Gelegenheit, auf Bühnenwerke hinzuweisen, deren Wiederaufnahme sich vielleicht empfehlen würde.

Im Jahre 1847, dem ersten Jahre, wo sich Hoffmann's Thätigkeit frei entwickeln konnte, — er hatte bekanntlich zu Ostern 1846 die Direktion übernommen, — wurden wir durch eine außerordentliche Regsamkeit überrascht. Die für Prag enorme Anzahl von sieben neuen Opern innerhalb Jahresfrist besticht auf den ersten Blick. Von diesen Opern haben „Gutenberg", „Der Feensee", „Die Zigeunerin", „Die Hochländerin" und „Die Königin von Cypern" das Jahr überdauert, dem sie ihre erste Vorführung verdanken. Auf dem Gebiete der Tragödie begegnen wir dem „Julius Cäsar", „König Johann" und dem Michel Beer'schen „Struensee"; von den elf Schauspielnovitäten sind „König René's Tochter", „Valentine", „Donna Maria de Molina" von Halm und „Eine Familie" erwähnenswerth. Von den zwölf mehraktigen Lustspielnovitäten hat sich „Der Vetter" und „Großjährig" bis auf den heutigen Tag, „Eine Frau, die sich zum Fenster hinausstürzt", mehrere Jahre erhalten. Von den sechs einaktigen Lustspiel-Blüetten blieb „Ein Zimmer mit zwei Betten" lange auf dem Repertoir. Von den zwölf neuen Possen gefielen „Der Krämer und sein Kind" von Kaiser und „Der Schützling" von Nestroy auf lange hinaus. Ebenso regsam wie in der Vorführung von Novitäten war man mit der Einstudirung älterer Sachen; die Opern „Oberon" und „Der Wasserträger", die Tragödie „Lear" und „Braut von Messina" wurden neu hervorgeholt. Im Ganzen waren von 202 Stücken, die in diesem Jahre gegeben wurden, 57 neu, da zu den erwähnten Novitäten noch vier neue Ballette hinzukamen. Die Gastspielwirthschaft wurde rationell betrieben; unter den 27 Gästen finden sich Namen wie Tichatschek, Kreuzer, (der seine Oper dirigirte), Ander, Rott, Moriz, die Beckmann's, Löwe, Pischek, Baumeister.

Das Jahr 1848 war ein für die Prager Theaterverhältnisse sehr ungünstiges. Es führte zu jener bedauernswerthen Katastrophe, wo die Mitglieder auf Theilung spielten. Nichtsdestoweniger wurden in diesem Jahre sechs neue Opern gegeben, darunter Kittl's melodienreiche „Franzosen vor Nizza" und Lortzing's „Waffenschmied". Im Trauerspiel sah man „Uriel Akosta" und den Weber'schen „Spartacus" als Novitäten; von den 18 neuen Schauspielen, die gegeben wurden, haben sich „Dorf und Stadt", „Das bemooste Haupt", „Graf Waldemar" und „Die Karlsschüler" bis auf den heutigen Tag erhalten. Im Lustspiel führte man 11 mehraktige Novitäten, (darunter „Das Urbild des Tartüffe", „Die Bastille", „Die Mönche", „Keine Jesuiten mehr", „Die Banditen" von Benedix und den „höflichen Mann" von Feldmann) und 4 einaktige Blüetten vor, von welchen sich nur „Eigensinn" erhalten hat. Mit Hinzunehmung von 6 neuen Possen und 2 Balletten waren von 172 im Jahre 1848 überhaupt aufgeführten Stücken 54 neu. Unter den 25 Gästen dieses Jahres sind die Lutzer, dann die Fehringer und Ernst-Kaiser, Versing und Knopp bemerkenswerth. Die vier Letzterwähnten traten später bei der Prager Bühne in festes Engagement.

In den Jahren 1849 und 1850 sehen wir bereits die Thätigkeit der Direktion erlahmen. Wir müssen uns im Jahre 1850 mit drei neuen Opern (darunter „Hernani" und „Die Musketiere der Königin") begnügen, wir bekommen kein neues Trauerspiel zu sehen, man begnügt sich mit der Vorführung von sieben neuen Schauspielen und nicht mehr als neun mehraktigen Lustspielnovitäten. An erwähnenswerthen Stücken begegnen wir „Anna von Oesterreich", dem „Kaufmann" von Benedix, „Franz von Sickingen", „Mazarin" im Schauspielgenre, dem „Salzdirektor", „Rosenmüller und Finke", der „Hochzeitsreise", den „häuslichen Wirren" und „Wer wagt, gewinnt" im Lustspiel. Auch von den neun einaktigen Lustspielen haben sich mehrere, so „Ein Arzt", „Ein Othello", „Die Badekuren", „Das Sonntagsräuschchen", von den elf Possen-Novitäten „Die Posse als Medizin", „Der letzte Zwanziger", „Der Vertrauensmann", „Die beiden Faßbinder",

„Junker und Knecht“ und „Der Dumme hat's Glück“ lange erhalten. Mit Hinzuziehung von vier neuen Balletten waren im Jahre 1850 von 191 aufgeführten Stücken 45 neu; 29 Gäste betraten die Bühne, darunter die Küchenmeister-Rudersdorf, Fichtner, Karl Devrient, Wohlbrück, die Tuczek und Grahn. Haase, Kilany, die Stork, Mende, die Jakobsohn und Stradiot-Mende verblieben nach ihren Gastspielen im Engagement.

Im Jahre 1851 nahm Hoffmann wieder einen energischen Anlauf, da das „Sein oder Nichtsein“, soweit es sich um den Prager Wirkungskreis handelte, praktisch an ihn herantrat. Wieder brachte man es zu fünf neuen Opern, unter welchen sich „Der Prophet“ durch prachtvolle Ausstattung auszeichnete, wie denn überhaupt die Sorge für würdige, ja luxuriöse Ausstattung zu den guten Seiten des Hoffmann'schen Regime's zählt. Auch „Maria von Rohan“ und der Skraup'sche „Meergeuse“ hielten sich längere Zeit auf dem Repertoir. Das Trauerspiel blieb zwar nach wie vor vernachlässigt — es zählte nur eine Novität — aber desto glänzender bewährte sich das treffliche Ensemble, das Hoffmann in den letzten zwei Jahren geschaffen hatte, im Schauspiele, von dessen acht Novitäten sich „Adrienne Lecouvreur“ und „Ein deutsches Dichterleben länger erhielten, und im Lustspiel, welches acht mehraktige und eben so viele einaktige Novitäten aufwies. „Die Märchen der Königin von Navarra“, „Der Damenkrieg“, „Das Preislustspiel“, „Das Gefängniß“, „Der geheime Agent“ gingen als Novitäten in rascher Folge sehr gut dargestellt über die Prager Bühne. Das sich mit jedem Jahre üppiger entfaltende Gastspielwesen übte noch immer keinen bedrohlichen Einfluß auf den Gesammtorganismus; von den 33 Gästen traten mehrere, wie die Schwarzbach, die Fischer, die Braunecker-Schäfer in festes Engagement; fast begegnete man unter den Gästen nur Namen ersten Ranges, wie der Rachel, Dawison, Ander, Draxler, Friedrich Devrient, der Janauschek und Röder-Romani. Von den elf Possen-Novitäten dieses Jahres hat sich nur Nestroy's „Mein Freund“ auf die Dauer bewährt.

Stöger, der das Theater zu Ostern 1852 übernahm, strengte sich im ersten Jahre nicht besonders an. Das Jahr 1852 sah nur zwei neue Opern ohne Bedeutung; im Trauerspiel erlahmte man nach der Vorführung von Meißner's so beifällig aufgenommenem „Armstrong“; im Schauspiel brachte man es wohl zu sieben Novitäten, ohne jedoch mit irgend einer einen besonderen Erfolg zu erzielen; von den acht neuen mehraktigen Lustspielen sprachen nur „Die Komödie der Irrungen“, „Das Lügen“ entschieden, Hackländer's „Magnetische Kuren“ halb und halb an. Glücklicher war man mit den Possen, von denen 18 neu waren und mehrere, wie „Verrechnet“, „Pech“. „Ein Lump“, „Kampl“, „Lorle“, „Christ und Jude“ auf lange hinaus entschieden gefielen. Von den 12 einaktigen Lustspiel-Novitäten erhielten sich bloß „Die rothen Haare“, „Englisch“ und „Der schwarze Peter“. Das Gastspiel-Conto schwillt bereits auf 36 Personen an, und unter den Gästen finden sich nur zwei Namen von Klang: Döring und die Behrend-Brand. Dagegen treten von ihnen nicht weniger als 20 in festes Engagement, in erster Reihe der Tenor Steger, der Bariton Steinecke, der Bassist Schmid, die Sängerinnen Kellberg, Janda, Bercht, Staudt, der Heldenspieler Köckert, der Liebhaber Frey, Nerking, die Bach, Laddey, Scutta und die Rohrbeck.

Das Jahr 1853 zeichnet sich durch eine vernünftige Wirthschaft aus. Die beiden neuen Opern „Rigoletto“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“ haben Glück; man fängt an, die Operette zu kultiviren; im Trauerspiel begegnen wir wieder Meißner, ohne diesmal jedoch mehr als einen kargen succès d'estime notiren zu können, da „Das Weib des Urias“, die einzige Trauerspiel-Novität des Jahres, abfällt. Von den 14 neuen Schauspielen gefallen viele, so z. B. „Helene von Seiglière“, „Der Königsleutnant“, „Krisen“, „Der Ring“, „Mathilde“. Von den acht mehraktigen Lustspiel-Novitäten machen „Viel Lärm um Nichts“, „Eine schöne Schwester“, „Ein Lustspiel“ und „Der Hauptmann von der Schaarwache“ mehr als flüchtigen Eindruck. Die einaktigen Lustspiele dominiren immer mehr; wir zählen ihrer wieder 12, darunter „Er ist nicht eifersüchtig“, „Buch III, Kapitel 1“, „Immer zu Hause“. Von den 20 Possen-Novitäten gefallen „Das Mädchen von der Spule“, „Die falsche Pepita“, „Des Teufels Zopf“, „Die Heimkehr von der Hochzeit“ und „Die Jagd nach einem Strohhute“. Die Gastspielwirthschaft wird restringirt, von den 26 Gästen tritt Weilenbeck in's Engagement. Sonst gastiren La Roche, Ira Aldridge, die Nottes und Wildauer, die Pepita, Kirchberger und Albert-Bellon.

Eine noch lebhaftere rationelle Thätigkeit zeichnet das folgende Jahr (1854) aus. Alle Fächer werden gleichmäßig kultivirt und die Resultate sind sehr achtenswerth. Die Oper einverleibt sich drei große Novi-

täten: „Tannhäuser", „Indra" und Kittl's „Bilderstürmer". Die Tragödie tritt mit vier Novitäten, darunter dem „Erbförster", dem Dingelstedt'schen „Haus Barneveldt" und der Hebbel'schen „Magdalena" in den Vordergrund. Die meisten der sieben Schauspielnovitäten behagen dem Publikum, so die „Waise von Lowood", „Lady Tartüffe", „Sonnwendhof", Gutzkow's „Störenfried", „Die alte Jungfer" von Benedix und „Rose und Röschen". Von den sieben mehraktigen Lustspielen sprachen die „Journalisten", von den neun einaktigen Blüetten „Am Klavier" und „Wie zwei Tropfen Wasser" an. Man gibt sechs neue Ballette und 14 neue Possen, darunter „Die drei Eichen" von Kaiser, „Ein alter Deutschmeister", „Ein Fuchs" und „Ueberlistet". Von den 36 Gästen bleiben die Meyer und Daun, Lukes und die Szegöfy in Prag; sonst gastiren noch Beck, Marr, Steger, La Roche, Scholz und Grois, die Hermann-Csillag und Geistinger.

Die rationelle Wirthschaft hält im Jahre 1855 nicht mehr in gleichem Grade an. Die Gäste haben die Oberhand, ihre Zahl schwillt bereits auf 42 an; Oper und Schauspiel leiden darunter so, daß die erstere es nur zu zwei Novitäten (darunter „Giralda"), das Schauspiel nur zu drei Novitäten bringt. Das Trauerspiel hält sich allerdings wacker, es bringt drei gehaltvolle Novitäten, den bühnengewandten „Prätendenten von York" von Meißner, den „Fechter von Ravenna" und „Herzog Albrecht" von Melchior Meyr. Im Lustspiel zählen wir sieben mehraktige und elf einaktige Novitäten. „Pitt und Fox", „Fata Morgana", „Girardin's Hut", „Das Gänschen von Buchenau", „Die Partie Piquet", „Der letzte Trumpf", „Eine kleine Erzählung ohne Namen" gefallen. Auch von den 20 neuen Possen behaupten sich mehrere, wie „Therese Krones", „Der Hausmeister aus der Vorstadt", „Krämers Töchterlein", „Ein Wiener Freiwilliger", „Zwei Testamente", „Eine Ausspielerin" und „Ferdinand Raimund". Es gastirt bereits Krethi und Plethi durcheinander, die Pepita und Thompson, Treumann und Frappart, Levassor und Jauner. Nur die Medori und die Würzburg ragen hervor, Freny und die Günther treten in's Engagement.

Noch einmal rafft sich der praktische, aber mählich alternde Stöger im folgenden Jahre auf. Vier neue große Opern: „Lohengrin", „Der fliegende Holländer", „Troubadour" und „Das Thal von Andorra" gehen in Scene. Im Trauerspiel bringt man „Essex" neu, im eigentlichen Schauspiel entwickelte sich eine außerordentliche Regsamkeit, es werden nicht weniger als elf neue Schauspiele vorgeführt, darunter „Narziß", „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Geld und Ehre", Wolfsohn's „Nur eine Seele", Gutzkow's „Ella Rose", „Der Stern von Sevilla". Wenn im Lustspiel auch die einaktige Blüette die Oberhand hat — schon kommen auf sechs neue mehraktige Lustspiele 18 einaktige Novitäten — so erwächst doch dem Repertoir aus „Tantchen Unverzagt", dem „Fräulein von St. Cyr", der „Börse", aus den Kleinigkeiten „Durch", „Romeo auf dem Büreau", „Während der Börse", „Ich speise bei meiner Mutter", eine mehr als vorübergehende Bereicherung. Auch von den 14 neuen Possen gefällt mehr als eine dauernd, so Kaiser's treffliche „Frau Wirthin", „Robert und Bertram", „Der Aktiengreißler", „Judas im Frack". Das Gastspielwesen wird wie im Vorjahre großartig betrieben, doch treten von den 37 Gästen ganz vorzügliche Künstler, wie die unvergeßliche Rudlof, die Brenner, Knaack, die Müller, Falter, die Aes, der Regisseur Wolf in's Engagement. Die Prager lernen die Seebach und die Damböck kennen.

(Schluß folgt.)

Berliner Musikbericht.

Von Otto Gumprecht.

Königliche Oper. Richard Wüerst's „Stern von Turan". Abermals eine Gastspiel-Kuriosität. — Konzerte während der ersten Hälfte der Saison. Der königliche Domchor. Die Singakademie.

Bevor ich mich dazu wende, über die wichtigsten Erscheinungen in unserem Konzertwesen während der ersten Hälfte des Winters zusammenfassend zu berichten, will ich noch rasch der jüngsten Thaten unserer k. Bühne gedenken. Es handelt sich dabei namentlich um die vieraktige Richard Wüerst'sche Oper: „Der Stern von Turan", die im Dezember zum erstenmal das Licht der Lampen erblickte. Seit geraumer Zeit pflegt jährlich nur ein einziges Mal das große Ereigniß einzutreten, daß eine Novität die enggezogenen Schranken unseres Repertoirs durchbricht. Das alte Theatergesetz, wonach wenigstens drei neue vaterländische Werke in jeder Saison zur Aufführung kommen sollten, das noch vor ein paar Dezennien in Kraft stand, ist längst ein todter Buchstabe geworden. Dies engherzige Prohibitivsystem gegenüber den Schöpfungen der Mitlebenden vergeht sich nicht

allein schwer an einer ganzen Reihe von Komponisten, die es trotz ihres redlichsten Strebens zu ewigem Schweigen verurtheilt, es bereitet zugleich eine höchst mißliche Lage der geringen Zahl der Begünstigten, die der Gnade gewürdigt werden, mit ihren Arbeiten die Schwelle unseres Opernhauses überschreiten zu dürfen. Das Publikum, das mit seinem künstlerischen Genießen unablässig in den engumhegten Kreis des Gewohnten gewiesen bleibt, verliert allmählich die geistige Frische und Unbefangenheit, deren es zur gerechten Schätzung und verständnißvollen Aneignung des Neuen bedarf. Je kleiner die Zahl von Novitäten ist, die ihm geboten werden, um so größer das Maß der Ansprüche, mit denen es an die einzelnen herantritt. Wer wollte es schelten, wenn es von einer Bühne, die jährlich nur ein Junges zur Welt bringt, zum mindesten jedesmal eine Löwengeburt erwartet.

Das von Wichert verfaßte Libretto der Würerst'schen Oper entlehnt seinen Stoff einer der duftigsten Dichtungen Paul Heyse's, der chinesischen Novelle „Die Brüder". Obgleich einige der zartesten Züge des Originals bei der Uebertragung auf die Bühne verloren gingen, andere vergröbert wurden, kann man doch die Wahl des Gegenstandes eine glückliche nennen. Die Charaktere sind deutlich gezeichnet, die Handlung entwickelt sich rasch, einfach und natürlich, mehr als eine Situation fesselt durch dramatisches Leben und Spannung der Gegensätze, endlich, was die Hauptsache ist, kaum einer einzigen gebricht es an dem der Musik unentbehrlichen Gefühlsbedarf. Im dritten und namentlich im vierten Akt gibt sich freilich der Text manche Blößen. Nicht allein die ungeschickte Aufeinanderfolge zweier Schlafscenen, sondern auch der unmotivirte vom Original durchaus abweichende Schluß, würden, wie mich dünkt, eine gründliche Korrektur erheischen. Die Königin und der Prinz sind in dasselbe Verhängniß verstrickt, daß aber die eine stirbt, während der andere mit dem Schrecken davon kommt und nach der Krone greift, widerspricht sowohl dem natürlichen Gefühl, wie der höheren poetischen Gerechtigkeit. Es erinnert dies an die weichmüthige Konvenienz der alten Opera seria, die es nicht über das Herz bringen konnte, ihr Publikum mit Thränen in den Augen heimzuschicken, und wenigstens am Ende Alles zum Besten kehren mußte.

Der unter uns lebende Komponist hat sich bereits durch seine auswärts mit Beifall gegebene, hier nur dem Namen nach bekannte Oper „Vineta" in der Theaterwelt bekannt gemacht. Im Konzertsaal sind wir ihm dafür um so häufiger begegnet, und zwar auf den mannigfachsten Gebieten der Kunst. In einer Reihe kirchlicher und weltlicher, instrumentaler und vokaler Werke hat er Zeugniß abgelegt von musikalischer Empfindung, wie von einer sicher und leicht gestaltenden Hand. Klarheit des Inhalts, Fluß, Glätte und Rundung der Form, eine dem Rohen und Gemeinen, wie jedem verkünstelten oder gewaltsamen Wesen abgeneigte Ausdrucksweise, alle diese Eigenschaften, die kaum in einer seiner bisherigen Arbeiten zu verkennen waren, findet man auch in der Partitur des „Sterns von Turan" wieder. Sie vergegenwärtigt uns von Anfang bis zu Ende den vielgewandten Tonsetzer, der an der Hand der besten Vorbilder sein Empfinden und Gestalten geklärt und durch sie die Fähigkeit gewonnen hat, die verschiedenen künstlerischen Faktoren seinen Absichten dienstbar zu machen. Keine einzige Nummer wird man entdecken, die uns den musikalischen Handwerksgruß schuldig bliebe, in der sich der Kampf mit dem Material, ein rathloses Ringen mit der Aufgabe verriethe. Mit der Natur der menschlichen Stimme ist der Komponist eben so vertraut, wie mit dem charakteristischen Ausdrucksgebiet der einzelnen Instrumente. Ueberall klingt übrigens ein nationales Element hindurch, in den Modulationen der Lust und des Schmerzes schwingt hier die Gefühlsweise weiter, welche die deutschen Romantiker Spohr, Weber, Mendelssohn und Schumann angeschlagen. Die Süßigkeiten italienischer Kantilene und Fioritur, die Kraftworte der französisch gearteten Dramatik bleiben gänzlich bei Seite liegen, desgleichen die zweifelhaften Erwerbungen, welche die jüngste deutsche Schule der Kunst entgegengebracht. Am heimischsten erscheint der Komponist wie seine unmittelbaren Lehrer und Meister auf dem rein lyrischen Gebiet. Am liebsten bekränzt er seine Gestalten mit jenem freundlichen Ephen und Immergrün der Gefühle, die seit jeher im frischen Schatten unseres vaterländischen Sängerwaldes so üppig gediehen. Ich berühre hier zugleich die anfechtbarste Seite der Arbeit, die sie freilich mit den meisten deutschen Opernpartituren theilt. Es fehlt ihr jedes tiefere Pathos, die auf einem Punkt gesammelte Kraft der Leidenschaft. Der Pulsschlag der Empfindung bewegt sich fast ohne Ausnahme in zu weichen, ruhigen, gleichmäßigen Rhythmen. Während der Text die Dämonen der Tragödie entfesselt, vermochte er der Musik nur einen matten elegischen Wiederhall abzugewinnen. Sehr deutlich erkennt man stets bei solchem Anlaß die Grenze, an welcher sich die Wege des Genies und des Talentes auf's schärfste von einander scheiden. So oft es sich

darum handelt, das Ernsteste und Gewaltigste zu verkünden, was des Menschen Brust bewegt, wird jenes sich erst recht in seinem Element fühlen und an der mächtigen Aufgabe mächtig emporwachsen, das Letztere dagegen entweder in verzweifelten Versuchen und fruchtlosen Anläufen an dem äußeren Apparat der Kunst zerren und rütteln, oder, was immer noch vorzuziehen ist, wie es hier geschehen, mit bescheidener Resignation dem empfangenen Anstoß so weit Folge leisten, als es seine Schwingen zu tragen vermögen.

Die vier Vorstellungen, welche bis jetzt der „Stern von Turan" erlebt, haben den Erfolg der Achtung befestigt, den er sich am ersten Abend gewann. Ich enthalte mich des Versuches, die Dauer der Zeit zu berechnen, in der er noch am Horizont unserer Bühne sichtbar sein wird. Die Arie der Königin: „Wer in des Herzens Heimlichkeiten", der Janitscharenmarsch, den ich für den Haupttreffer in der ganzen Partitur halte, endlich die Anfangsscene des dritten Aktes erfreuten sich des meisten Beifalls. Besonderen Glanz empfing die Ausführung durch Frl. Lucca als Vertreterin der Titelrolle. Die an sich undankbare Partie des Schach's hatte in Hrn. Salomon einen durchhaus gewiegten Darsteller gefunden. Der Prinz des Hrn. Woworsky überschritt weder im Guten noch im Schlimmen die Grenzen der anständigen Mittelmäßigkeit.

Auch diesmal habe ich Ihnen von einer jener leidigen Gastspiel-Kuriositäten zu melden, die allmählich in dem Berliner Opernbericht eine feste Rubrik einzunehmen drohen. Hr. Severini trat als Manrico in Verdi's „Trovatore" auf. Bisher hatte in unserem Opernhaus noch keine Stimme in so heiseren, erwürgten Lauten um Liebesglück geworben, mit so ohnmächtigen Grimassen den Degen geschwungen. Fast bei jeder Phrase rauschte eine böse Heiterkeit durch die Reihen der Zuhörer. Nach dem zweiten Akt war die Niederlage bereits unwiderruflich entschieden und der Sänger für immer hinter einem Vorhang verschwunden, der sich nie vor ihm hätte erheben sollen. Hr. Woworsky, der zufällig der Vorstellung beiwohnte, mußte von der Theaterloge auf die Bühne herabsteigen, um während der beiden letzten Akte als Ersatzmann für seinen invaliden Kollegen einzutreten. Nicht sowohl gegen den Letzteren, dem bei der Ueberschätzung seines Vermögens die sprichwörtliche Schwierigkeit der Selbsterkenntniß zur Entschuldigung gereichte, als vielmehr gegen die Verwaltung wandte sich der Unwille des Publikums. Mißerfolge, wie wir sie jetzt Schlag auf Schlag erleben, müssen den Kredit einer der ersten Kunstanstalten des Landes rettungslos zerstören. Jedes neue Fiasco überbietet alle früheren; der Prophet des Hrn. Ellinger wird zum Ehrenretter an der Lukrezia der Fr. Laßlo-Doria, und ihm folgt auf dem Fuß ein Manrico, der ihm den traurigen Dienst vergilt. Immer empfindlicher macht sich bei uns die Tenor-Kalamität fühlbar, sie bedroht buchstäblich unsere Oper mit der Mundsperre. Wir sind zur Zeit nicht im Stande, Werke wie die „Hugenotten", den „Lohengrin" und „Tannhäuser" aus eigenen Mitteln zu besetzen.

Auf die Ebbe, die während der letzten Jahre in unserem Konzertleben herrschte, ist diesen Winter vermöge eines natürlichen Rückschlages eine um so höhere Fluth gefolgt. Die Programme der verschiedenen, in der ersten Hälfte der Saison veranstalteten Aufführungen liegen vor mir zu einem stattlichen Stoß aufgehäuft. Ich will den Versuch machen von dem Wichtigsten Rechenschaft abzulegen, ohne die Grenzen des zukömmlichen Raumes allzusehr zu überschreiten. Die Vokalkonzerte und unter ihnen wieder die Soiréen des Domchors mögen den Reigen eröffnen. Seit jeher glaubte ich den letzteren eine besondere Aufmerksamkeit schuldig zu sein, weil sie dem Inhalt wie der Ausführung nach weitab von dem Landläufigen und Alltäglichen liegen und eine hervorragende Spezialität in unserem öffentlichen Kunstleben bilden. In sämmtlichen größeren deutschen Städten blüht der Kultus unserer klassischen Orchester- und Kammermusik, von unzähligen Dilettantenvereinen wird das Oratorium gepflegt und in den Residenzen kommt zu dem Allen noch eine aus öffentlichen Mitteln unterstützte Oper. Eine ähnliche Sängerkapelle aber, wie wir sie im Domchor besitzen, vermögen nur etwa noch Petersburg und Rom aufzuweisen. Die erste der drei für den Winter angekündigten Soiréen brachte als Novität die fünfstimmige Motette „Herr Jesu Christ" von Melchior Frank (1580—1639), welche, wie fast alle Werke dieses Komponisten durch die ernste Sammlung, schlichte Innerlichkeit und charakteristische Kraft des Ausdrucks den überzeugendsten Wiederhall im Gemüth des Empfangenden weckt. Die Bedeutsamkeit dieser Tonsprache liegt vor Allem in dem tiefen breiten Strom der Harmonie. Das polyphone Element tritt dagegen in den Hintergrund. Neu war ferner die vierstimmige Motette „Herr, lehre uns bedenken" von Homilius (1714—1785). Sie zeigt bereits den Uebergang von dem alten strengen Kirchenstyl in die neuere, mit allerlei weltlichen Klängen durchsetzte Weise. Es fehlt dem Tonstück weder

an edlem Gehalt der Empfindung, noch an kunstvoller Entwicklung, die nur hier und da zu redselig die einzelnen Tongedanken ausbreitet und in imitirenden Umschreibungen abschwächt. Das fünfstimmige „Heilig ist Gott“ aus einem Händel'schen Anthem erscheint etwas kühl und formalistisch, mehr auf glänzende Klangwirkung als auf individuelle Deutung der Worte gerichtet. In einem Meyerbeer'schen „Pater noster“ spiegelt sich vom ersten bis zum letzten Takt die prägnante Eigenthümlichkeit seines Autors wieder. Ein andächtiges Gebet ist es freilich nicht, das wir hier vernehmen; gilt es aber einmal die Wahl, so wird man vielleicht noch immer diesen dreisten Realismus der flauen Schönrednerei einer affektirten Frömmigkeit vorziehen. Außerdem gelangten zum Vortrag der namentlich im deklamatorischen musterhaft gehaltene 100. Psalm von Mendelssohn, das wohlklingende vierstimmige „Adoramus“ von Perti (1656—1750), das anmuthige „Salve regina“ von Bernabei 1680—1725, und die fünfstimmige Motette „Jesu meine Freude“ von S. Bach, welche letztere mit Fug und Recht zu dem eisernen Inventar dieser Soiréen zählt.

Auch in der ersten Abonnements-Aufführung zum Besten der Gustav-Adolfstiftung war der k. Domchor der eigentliche Konzertgeber. Da von seinem offiziellen Programm die Arbeiten der Mitlebenden ausgeschlossen sind, benutzte er, wie schon früher in ähnlichen Fällen, diese Gelegenheit, einige Kompositionen neuesten Datums zur Prüfung vorzulegen. Es befanden sich darunter der 84. Psalm von Wüerst und der 54. Psalm von Kotzolt, dem zweiten Dirigenten des Domchors. Jener entnimmt seine Grundstimmung den Anfangsworten des Textes „Wie lieblich sind deine Wohnungen“. Der Ausdruck zeigt einen freundlichen, fast idyllischen Charakter. Von bestechender Klangwirkung ist der zweite Abschnitt, in welchem die Soprane und Alte vierstimmig getheilt, den Text weiter singen, während die Tenore und Bässe immer auf's neue ihr feierliches „Herr Zebaoth“ hineinrufen. In der Schlußfuge überwiegt das konventionelle Element. Wenn der Wüerst'sche Psalm eine mehr modern gefärbte Empfindungsweise verräth, hält der Kotzolt'sche wenigstens in seiner ersten Hälfte den Ton der älteren Kirchenmusik mit bewußter Entschiedenheit fest. Trotz der Schranken, mit welchen die erweiterte Form den Komponisten umgibt, denn die Achtstimmigkeit ist hier ernsthaft gemeint, bewahrt er sich doch die Freiheit für charakteristische Auffassung und Wiedergabe des Inhalts. In einem „Adoramus te, Christe“, vom Grafen von Redern, einem der Empfindung nach zu weltlichen Tonstück, ferner in einem geistlichen Lied von Stein „Meine Seele ist stille zu Gott“, dessen Streben nach Popularität die der Gattung entsprechende ernste Würde und Sammlung des Ausdruckes nicht ganz unangetastet läßt, bestanden die übrigen Gaben des Domchors, der unter der Leitung seines jetzigen Dirigenten des Hrn. v. Herzberg sich auf der Höhe behauptet, zu welcher ihn die straffe Zucht Neidhardt's, seines früheren langjährigen Leiters emporgeführt. Das gedachte Konzert zum Besten der Gustav-Adolfstiftung bot noch besonderes Interesse durch die Mitwirkung der Fr. Jachmann-Wagner. Sie erfreute das Publikum durch den stylvollen Vortrag zweier Arien aus Gluck's „Orpheus“ und mehrerer Schubert'scher Lieder. In den Grenzen des eigentlichen Altumfanges ist der Stimme immer noch viel von der ursprünglichen Kraft und Schönheit des Tones geblieben. Auch auf der Bühne begegneten wir kürzlich wieder der Künstlerin in der Titelrolle der Gluck'schen Oper.

Die Singakademie betheiligte sich bis zu Weihnachten durch drei Konzerte an unserem öffentlichen Musiktreiben. Die Aufführung des Händel'schen „Josua“ bewies, daß die Anstalt, wenn sie ihre gesammte Kraft einsetzt, immer noch ihren altbewährten Ruf durch die That zu rechtfertigen vermag. Den liebevollsten Eifer brachten die Chöre zu dem Werk, das durch die dramatische Gewalt, wie durch die reiche Mannigfaltigkeit des Inhalts eine der ersten Stellen unter den Schöpfungen des Meisters einnimmt. Baß- und Tenorsoli waren durch die HH. Krause und Otto trefflich vertreten, um die Sopran- und Altpartie machten sich die Damen Decker und Baer verdient. Dem protestantischen Todtenfest (den letzten Sonntag vor Advent) gab die Singakademie durch den Vortrag der Bach'schen Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ und des Cherubini'schen Requiems in würdiger Weise die übliche musikalische Weihe. Einen bei weitem weniger günstigen Eindruck hinterließ die Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten“. Ein wesentliches Element des Werkes, seine vollquellende Frische und gemüthreiche Innigkeit kam weder in den Chören noch in den Arien und Recitativen zu rechter Geltung. Bald nach Weihnachten fand deßhalb auch eine Wiederholung des Konzertes statt, die im Ganzen und Einzelnen sorgfältiger vorbereitet, namentlich auch durch eine passendere Besetzung der Baß- und Tenorpartie den früheren Mißerfolg gut zu machen suchte.

Kopenhagener Theater- und Musikbericht.

Gounod's „Faust". — Oper- und Schauspiel-Repertoir. — Casinotheater.

E. L. Die gegenwärtige Saison hat endlich auch uns den Gounod'schen „Faust" gebracht, nachdem derselbe von dem speziell musikalischen Publikum nicht minder, als von dem großen lange Zeit mit steigender Spannung erwartet war. Von der Musik war im voraus der Menge nur der Soldatenchor des dritten Aktes bekannt, welcher von dem bekannten Lumby'schen Orchester in Tivoli und in den andern zahlreichen öffentlichen Musiktempeln, z. B. der Alhambra und der Thors-Halle, woselbst in wahrhaft eleganten Räumen eine meist nicht schlechte Musik gemacht wird, die selbst Beethoven'sche Symphonien aufweist, dem Publikum oft unter stürmischen Dacaporufen vorgeführt worden war. Erwartete nun die große Menge, welche in die Oper „Faust" strömte, wahrscheinlich einen entsprechenden populären Ohrenschmaus, so ward sie ganz sicherlich in ihren Erwartungen getäuscht; fand und findet jedoch die Oper dennoch auch hier den größten Beifall, so ist diese Wirkung wesentlich auch andern Ursachen zuzuschreiben, als der Musik Gounod's an sich. Obwohl uns bei der Vorstellung „süße Schauer" durchrieselten, von denen C. M. v. Weber zu sagen pflegte: „Dann ist's das Rechte!", können wir doch nur sagen, was für einen Franzosen in diesem Genre viel, achtungswerth, ja bedeutend ist, zumal da er mit dem sichern Takte und dem aufgeklärten Geschmack, der sein Volk vor allen charakterisirt, den Richard Wagner'schen musikalischen Irrthum vermieden hat, diese „Faust"-Komposition wäre für einen deutschen Komponisten (nur ein Deutscher kann einen „Faust" komponiren, wie er komponirt werden soll) doch allzu wenig gewesen. Es ist hier nicht der Ort, ausführlich die Oper durchzugehen, die ganz entschieden der unverwüstlichen, ebenso tief gegriffenen, als genial dargestellten und doch so allgemein verständlichen Poesie des Goethe'schen „Faust" ihren eigentlichen Erfolg verdankt. — Die Oper war hier recht gut in Scene gesetzt, die Hauptdarsteller waren übrigens mehr Schauspieler als Sänger, das Gretchen der Fr. Liebe störte nicht das Bild, welches man davon im Herzen trägt, was schon viel werth ist, der Faust des Hrn. Nyrop war so würdevoll, edel und bedeutsam, daß das frühe Ermatten seiner nicht nachhaltigen Tenorstimme der Totalwirkung wenig Eintrag that. Der Mephisto wurde von dem vortrefflichen Sänger und Darsteller Hrn. Schram gegeben und allgemein als eine charakteristische Leistung bezeichnet. Wir unsererseits konnten uns mit seiner Auffassung nicht befreunden, allein ein Mephisto, wie er uns vorschwebt, der fühlbar und unser Herz zuschnürend an dem Bösen seine Freude hat, und seinen Zerstörungstrieb gegen die guten Mächte im Himmel und auf Erden, verführerisch durch geistige, wir müssen sagen Bildung und Ueberlegenheit, Witz, Gewandtheit, Geistesgegenwart, ja selbst, wenn auch herzlosen, Humor (echter Humor ist freilich nie herzlos) zu decken versteht, ist überhaupt wohl eine über menschliche Kräfte hinausgehende Aufgabe.

Die Oper spielt überhaupt gegenwärtig auf unserer Nationalbühne eine überwiegende Rolle; neben der großen Charakteroper, worin Hr. Nyrop als Tenor wirkt, haben wir italienische Opern mit dem Tenor Jastrau und endlich komische französische und deutsche Opern mit noch zwei Tenoren Hrn. Zink und Hrn. Steenberg (nicht Sternberg, wie ein Druckfehler mich in früheren Berichten hat sagen lassen). Wir sahen die Dittersdorf'sche Oper: „Doktor und Apotheker", müssen jedoch gestehen, daß diese Musik nach Rossini's „Barbier", Mozart's „Figaro", ja, abgesehen von der mangelnden Durchführung der Styleinheit, auch nach Lortzing's „Czaar", uns doch zu großen Mangel an der Hauptsache, der, im guten Sinne pikanten und charakteristisch individuellen Melodie zu leiden schien, obgleich sie allerdings Vorzüge und relativen Werth hat. Dagegen ist die Scene, wo der Liebhaber, der von Hrn. Steenberg vortrefflich gegeben wurde, der alte Bramarbas, der nebenan im Laboratorium seinen Rausch ausschläft, und das spätere Erscheinen desselben, von unverwüstlicher komischer Kraft und kann für einige Langeweile und Trivialität entschädigen.

In der Tragödie und im ernsten Drama ist es bei uns leider seit dem Tode Nielsen's und zuletzt des seltenen Michael Wiehe still geworden. Nur mit Trauer und Wehmuth können wir die Gegenwart betrachten, wenn wir an die herrliche verlorene Vergangenheit denken.

Im Lustspiel haben wir dagegen noch immer reichliche und gute Kräfte, indem sogar der junge Nachwuchs einigermaßen den älteren Abgang zu ersetzen vermag. Von den dänischen Dichtern H. Hertz und H. C. Andersen stehen zwei Novitäten im Lustspiel bevor, vom ersteren „Der Advokat und seine Klientin", in 4 Akten, vom letzteren: „Die Spanier in Dänemark". Hertz hielt sich auf königliche Kosten in Italien lange Zeit auf und

hat sein Lustspiel dahin verlegt, Andersen bereiste vor einem Jahre Spanien und hat ohne Zweifel dort den Spaniern interessante humoristische Eigenthümlichkeiten abgelauscht, so daß er den Gegensatz zwischen spanischem und dänischem Leben sicher ebenso wahr wie drastisch zur Anschauung bringen kann. Unter dem ersten Napoleon kam ein spanisches Armeekorps nach der Insel Fünen und entfloh dem kaiserlichen Scepter auf englische, im Kattegat kreuzende Kriegsschiffe. Diese Begebenheit fiel, wie wir glauben, in die früheste Jugend Andersen's, der von der Insel Fünen ist. Wir haben also wahrscheinlich etwas besonders Charakteristisches zu erwarten. Auch eine Oper, die Andersens früher mit J. P. E. Hartmann geschrieben hat, soll in Vorbereitung sein.

Soeben ging auf dem Nationaltheater zum ersten Male das Molière'sche Lustspiel: „Les femmes savantes" in einer recht gelungenen Uebersetzung von Hrn. Schou in Scene; dies Stück glänzt zwar durch einzelne Scenen von wahrhaft komischer Kraft, hängt jedoch mit einem abnormen Zeitzustand zu nahe zusammen, um jetzt noch ohne Hilfe spezieller Vorkenntnisse und „gebildeter Reflexion" wahrhaft wirken zu können. Das Experiment ist daher wohl als ein verfehltes zu betrachten, obgleich der Beifall des Publikums, welcher jedoch dem vortrefflichen Spiel galt, ein großer war. Einige meinen zwar, daß es auf hiesige politische Blaustrümpfe, deren es hier allerdings schlimme Exemplare gibt, Anwendung finden könnte.

Das Casinotheater hat seinen artistischen Direktor, den Lustspieldichter Professor Overskou, schon wieder verloren. Da das Publikum sich aus mehreren Gründen von diesem Theater abwandte, hat es zu dem bedenklichen Mittel gegriffen, durch Schmeicheln der Volksleidenschaft in eingelegten Liedern zu ziehen, was auch gelang. Der Justizminister verbot das Singen einiger Verse und nun schwieg der Sänger, während das Orchester allein spielte, was als noch nicht dagewesen noch mehr zog. Das Drucken jener Verse war gesetzlich nicht zu hindern, sie wurden durch jenes Verbot daher erst recht populär, und nun hat der Verfasser, Hr. Bögh, sie ironisch gar dem Justizminister zugeeignet.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

2. — 8. Februar: „Ein geadelter Kaufmann". — „Frauenfreundschaft", „Excellenz" und „Rezept gegen Schwiegermütter (2 Mal). — „Die beiden Klingsberg". — „Wilhelm Tell". — „Deborah". — „Ein deutscher Krieger".

Die drei einaktigen Novitäten, die uns der vorige Monat gebracht, halten sich bis jetzt ganz wirksam auf dem Repertoir und dürften wohl selbst den Fasching, dem zwei von ihnen durch Anlage und Färbung ganz besonders huldigen, überdauern. Die dritte, oder vielmehr erste, Bauernfeld's „Frauenfreundschaft", verdient ihrerseits eine ganz abgesonderte Stellung unter den feinsten Kleinigkeiten der modernen Lustspiel- und Proverbe-Literatur, wie denn auch die Darstellung den Damen Baudius und Gabillon, sowie Hrn. Sonnenthal zu besonderm Ruhme gereicht.

Von dieser hübschen Nachblüthe der Bauernfeldschen Muse wenden wir uns zu einem einigermaßen welkgewordenen Baumschlag aus demselben Garten. „Ein deutscher Krieger" hat vor zwanzig Jahren das Seinige gethan, — bei der neulichen Reprise (am 7. d. M.) schienen uns die zwei ersten Akte matt und überlang, und nur der dritte belebte wieder einigermaßen das Interesse. Das Stück leidet eben an Tendenzmacherei, die deutschthümelnden und franzosenfresserischen Redensarten darin überwuchern in manchen Scenen den gesunden dramatischen Kern und sind doch nicht mehr frisch und kräftig und zeitgemäß genug, um an sich ein Publikum von 1865 zu begeistern, wie dies in der politischen Vorbereitungszeit der vierziger Jahre möglich war.

Und doch hat das Stück mannigfache Vorzüge: eine einfache Anlage, ein volksthümliches Gepräge, originelle Charaktere (Kurfürst, Götz, Hans Büttner, Major Kanne), und wenn auch theilweise einen schleppenden Gang, doch in manchen Scenen eine bald kräftige, bald witzige Sprache.

Man darf sich eben auch die theilweise Mattheit der diesmaligen Darstellung nicht verhehlen. Hr. Wagner und Fr. Gabillon, welche den ernsten und rhetorischen Theil der zwei ersten Akte tragen sollten, haben nicht genug Temperament dazu. Sie sprachen ihre Tiraden korrekt, aber ohne Wärme und Feinheit, ohne mannigfaltige Licht- und Schatten-Anwendung. Fr. Gabillon hatte allerdings mit einer verhältnißmäßig undankbaren Rolle zu kämpfen; dagegen hätte Hr. Wagner mit mehr innerer Wärme und mehr Schlagfertigkeit aus dem

Götze etwas machen können. Er ließ sich aber die dankbarsten Momente entgehen, so z. B. im ersten Akt, da Hans und Frau v. Laroche im Begriffe sind Alles zu verrathen und einzugestehen, und der Oberst absichtlich nichts hören will, um großmüthig sein zu können. Solch' ein Moment kann doch offenbar nur dann wahr und zugleich wirksam gegeben werden, wenn Götze die Beiden rasch unterbricht und in schneller Rede abfertigt. Hr. Wagner aber ist hier sehr zur Unzeit so bedächtig, daß die Beiden, wenn sie nicht auf ihr Stichwort warten müßten, längst ausreden könnten, bevor er sie daran verhindert hätte. Wir erwähnen dieses Falles um so mehr, als Hr. Wagner denselben Fehler — das Zurückhalten, wo er drängen sollte — auch in anderen Rollen begeht, z. B. als Fiesko, da er die zwölf Volksmänner, die ihm seinen eigenen Namen als des künftigen Herrschers zurufen wollen, mit dem schnellen Ausruf: „Ich will ihn nicht wissen" unterbrechen soll, oder ähnlich als Karl Moor, da er die Räuber bereden will, ihn zu binden. Derlei Unterlassungssünden rächen sich aber am meisten in Rollen, die, wie Obrist Götze, auf den Effekt der schwungvollen, farbenreichen Rede angewiesen sind.

In den minderen Rollen des alten Büttner und des Major Kanne waren die HH. Meixner und Franz sehr am Platze, namentlich spielte Ersterer mit einer sehr taktvollen Mischung von mäßiger Wärme und Humor. Dagegen ließ Hr. Gabillon die Rolle des Grafen Dohna ganz fallen und hatte nicht einmal gut memorirt, eine Nachlässigkeit, die wir bereits wiederholt an ihm rügen mußten. Auch Hr. Baumeister kann den Hans Büttner nicht zu seinen glücklichen Rollen zählen. Er wirkt wohl mitunter komisch, doch durchaus nicht charakteristisch, indem er, zu ruschlich und sprunghaft sich geberdend, den behäbigen Humor, den harmlosen, aber pedantisch sich breit machenden Dünkel, der jedem seiner Worte eine gewisse selbstbewußte Schwere geben soll, gar nicht markirt. Rechnen wir hinzu, daß auch das Zusammenspiel kein lebendiges, die Abschiedsscene der Offiziere z. B. (zweiter Aktschluß) ohne jede Feierlichkeit war, so werden wir die Unwirksamkeit der beiden ersten Akte gewiß zum Theil auch den Schauspielern zur Last legen können.

Im dritten Akt hebt sich das Stück zu drastischeren Wirkungen, und hob sich auch unsere Darstellung zu größerer Lebendigkeit und Prägnanz. Der Kurfürst, den Hr. Löwe neu übernommen hatte, nahm sofort unser ganzes Interesse in Anspruch. Hatte diese Kerngestalt seinerzeit in Anschütz einen unvergleichlichen Darsteller gefunden, — altdeutsche Schlichtheit, behäbige Gemüthlichkeit und harmloser Humor in wirksamster Vereinigung, — so berührte doch auch Löwe mit seinem rascheren Wesen höchst eigenthümlich und wohlthuend. Schneller über manche Einzelpointe hinwegeilend, breitete er über die ganze Gestalt so viel Adel und Grazie, daß man ihm nicht anders als mit höchstem Vergnügen folgen und sich vor dem großem Talent und edlem Styl des Künstlers verehrend beugen mußte. Löwe's Darstellung belebte den ganzen dritten Akt, und neben ihm gewannen auch die Uebrigen, mit Ausnahme des Hrn. Gabillon, mehr innere Lebendigkeit, so daß das Stück besser zu Ende kam, als es angefangen hatte, — wenn es auch kein Repertoirstück zu bleiben verspricht.

Zwei Tage vorher war eine andere Rolle des Hrn. Anschütz — der alte Attinghausen im „Tell" — von Hrn. Lewinsky gespielt worden und zwar in ganz ausgezeichneter Weise. Man kennt bereits aus anderen Stücken, nebst Hrn. Lewinsky's rhetorischer Tüchtigkeit und seinem Stylgefühl, auch seine Fertigkeit in täuschend naturgetreuer Darstellung des hohen Alters. Beide Vorzüge bewährte der treffliche Künstler auch als Attinghausen auf's schönste. — Die sonstige „Tell"-Vorstellung, mit ihren Licht- und Schattenseiten ist bekannt. Hr. Wagner hat sich in die Titelrolle mehr und mehr eingespielt. Die kleine Anna Leier, obwohl als Walter Tell etwas schwächlich aussehend, sprach ihre Rolle recht deutlich und nicht so affektirt, wie man es von Theaterkindern gewöhnt ist. — Die schlechte Scenirung (Apfelschußscene, hohle Gasse u. s. w.) und miserable Ausstattung (Rütli u. s. w.) ist oft, aber immer vergebens gerügt worden. Daß der fatale Regenbogen am Rütli nicht zu den Lichtseiten des Burgtheaters gehört, brauchen wir nicht erst zu beweisen.

Carltheater.

Am 4. Februar: „Der Regimentszauberer" von Clairville, „Hanni weint — der Hansi lacht" von St. Rémey; beide komische Operetten in 1 A., Musik von Offenbach, zum ersten Mal. — „Eine Nacht in Baden", Posse in 1 Akt n. d. Frz. von Bittner. Benefice des Frl. Fischer.

Φ. — Von den beiden Novitäten hat die zweite mehr gefallen als die erste, und ist doch um Vieles schlechter als diese. Die erste enthält einige, wenn auch nicht originelle, so doch ganz hübsche, mit echt Offenbach'schem Geschick gemachte Musikstücke. Der Text ist

albern, besonders der Schluß überstürzt und unwirksam, allein die Situation ist doch komisch, während der Text der zweiten Novität nicht einen komischen Moment und die Musik kaum eine erträgliche Nummer aufzuweisen haben; nichts als Blödsinn und Trivialität. Freilich wäre es für den Erfolg des „Regimentszauberers“ nothwendig gewesen, daß die Rolle des Advokaten Klette gesungen würde, und das kann man Hrn. Knaack bei aller Anerkennung seines komischen Talentes doch nicht nachsagen. Auch wäre gewiß Fr. Grobecker in der Titelrolle wirksamer gewesen als Frl. Fischer, welche zwar ganz nett sang, aber im Spiel ziemlich steif und matt war. Dasselbe gilt von Frl. Marek. Hr. Treumann war recht gut am Platze. In der zweiten Novität thaten die HH. Knaack, Matras und Telek ihr Möglichstes und Frl. Kraft sogar noch mehr, nämlich das, was sie als unmöglich betrachten sollte. Es gehört doch wahrlich eine eigene Verblendung dazu, immer wieder in Männerkleidern zu erscheinen, wenn man darin so abscheulich aussieht, wie Frl. Kraft.

Der einzige „Lichtpunkt“ des Abends war die neu in Scene gesetzte „Nacht in Baden“, welche ebenso komisch wie unsinnig ist. Treumann gibt den Engländer meisterhaft, und wird von den Andern trefflich unterstützt.

Daß die beiden Novitäten auf das sorgfältigste ausgestattet sind, braucht, wenn vom Carltheater die Rede ist, kaum mehr erwähnt zu werden.

Wiener Konzertbericht.

Abonnement-Konzerte der HH. Hofmann und Kremser.

Dritte Produktion am 2. Februar.

H—l. Die anziehendste Gabe dieses Konzertes war die Phantasie für Pianoforte (F-moll) op. 103 von Franz Schubert, welche von Frl. Hermine Stadler und Hrn. Kremser korrekt und mit voller Deutlichkeit gespielt wurde, wogegen die Betonung der eindringenden reizenden Gesangsstellen etwas zu nüchtern war.

Die Phantasie-Kaprice für die Violine von Vieurtemps, einst durch den glänzenden Vortrag des Komponisten selbst, und noch mehr durch den unwiderstehlichen Bogen Teresa Milanollo's das Entzücken der Hörer, wurde von Hrn. Hofmann unter Klavierbegleitung des Hrn. Kremser theilweise recht hübsch und wirksam gespielt; doch war seine Technik dem schwierigen Tonstücke im Ganzen nicht gewachsen. Er erhielt übrigens lebhaften Beifall.

Hr. Kremser trug zwei Novelletten, op. 18, von Karl Ferdinand Konradin und ein Capriccio (F-dur) eigener Komposition, namentlich die ersteren mit wirksamer Schattirung vor. Diese Novelletten sind recht hübsch komponirt, und haben ein so deutliches charakteristisches Gepräge, daß man ihnen leicht einen Text unterlegen könnte. Der Hofopernsänger Schmid sang eine Mozart-Jaquin'sche Arie, die er dann auch im philharmonischen Konzerte zum Besten gab, — fügte dann ein Lied hinzu und sang später noch in Vertretung einer entfallenen Deklamation das stets wirkende Paradelied vom „schlesischen Weine, der selbst dem Teufel zu sauer war“, und wiederholte es auf Verlangen. Seine Stimme war fast zu mächtig für den kleinen niederen Ehrbar'schen Saal.

Den Beschluß bildete ein von den Konzertgebern vorgetragenes Duo von Lißt für Klavier und Violine. Der Saal war voll.

Philharmonische Konzerte.

Drittes Konzert des zweiten Cyklus, am 5. Februar.

⁒. — Zwei Symphonien und ein Gesangsstück bildeten diesmal das Programm der Philharmoniker. Zu Anfang kam Beethoven's erste Symphonie in C, zum Schluß Schumann's Symphonie in Es. Umgekehrt wäre besser gewesen. Schumann's immer etwas selbstquälerische Muse, die ihren Mangel an reichlich und leicht zuströmenden Gedanken unter eigenthümlichen Wendungen und interessanten Figurationen verbirgt, wäre zu Anfang des Konzertes unseres regen Antheils sicher gewesen, — und Beethoven's mit siegreicher Leichtigkeit dahinfließende Melodienfülle, mit ihrem noch theilweise an Mozart anklingenden, theils die gewaltige Eigenthümlichkeit schon unverkennbar herauskehrenden, dabei so durch und durch stylvollen Gepräge hätte das Ganze würdig gekrönt. Schumann nach Beethoven stand dagegen fühlbar im Schatten; zuerst Entzücken, dann Interesse, das ist keine richtige Progression.

Beide Symphonien wurden unter Hrn. Dessoff's Leitung im Ganzen gut ausgeführt. In der Beethoven'schen hätte allerdings noch mehr auf's Einzelne gesehen werden können, und sind wir auch nicht einverstanden mit dem Abweichen von einer alten Tradition, welche in der Regel die Mittelsätze (Trio's) der Scherzi etwas langsamer zu nehmen pflegte, als das Scherzo

selbst. Im vorliegenden Beispiel wäre die Befolgung dieser Tradition von Vortheil gewesen, indem dadurch sowohl die gehaltenen Akkorde der Bläser mehr Gewicht, als die sie umspielenden Violin-Arabesken mehr Deutlichkeit und Durchsichtigkeit bekommen hätten.

Das Mittelstück war jenes ziemlich unbedeutende Adagio, welches unter dem Titel „Addio" allenthalben als Mozart'sche Komposition bekannt ist, eigentlich aber, wie im letzten Moment durch einen kleinen Zettel bekannt gegeben wurde, von Jacquin komponirt ist. *)

Hr. Schmid trug diese Komposition in italienischer Sprache vor und erfreute durch die Schönheit, namentlich seiner höheren Töne, während man um so mehr bedauern mußte, daß der geschätzte Sänger den Ton nicht fest genug hält, um ihn vor dem leidigen Zittern zu bewahren.

Korrespondenz-Nachrichten.

—sch— **Leipzig.** (Das Schauspiel im Januar). Das neue Jahr begann mit der ersten Aufführung des „Doktor Treuwald" von Roderich Benedix. Wir glauben, wenn auch der Name nicht auf dem Zettel stände, man würde doch errathen können, daß kein Anderer, als der Genannte, Autor des Stückes sei. Denn dieses Kind trägt die Züge seines Vaters so deutlich im Gesicht, daß man über seine Abstammung nicht einen Augenblick in Zweifel sein kann. Man dürfte auch sagen: es ähnelt so sehr seinen Brüdern und Schwestern, den voraus gegangenen Benedix'schen Stücken, daß man sofort inne wird, es gehöre eben mit in jene große Familie, in der, wie Jeder weiß, schon immer auch große Familienähnlichkeit herrschte! Ein Arzt, der neben den Krankheiten auch sämmtliche andere Angelegenheiten der ihm vertrauenden Menschen zum Besten wendet, ist die Hauptfigur des neuen Werkes. Man kann nicht leugnen, daß sie im Leben existirt, daß sie also der Wirklichkeit entnommen ist. Dies spricht gewiß zum Lobe des Stückes. Zu tadeln bleibt daran freilich eine gewisse Absichtlichkeit des Ganzen. Alle übrigen Rollen sind sodann kaum etwas Anderes, als Folie für den Titelhelden, was hinwiederum nicht gerade zum Lobe spricht. Von den hiesigen Darstellern machte Hr. Hock aus dem Doktor all' das, was Benedix in ihn gelegt hat, ja Fr. Günther-Bachmann machte aus ihrer Rolle sogar noch mehr als ursprünglich darin liegt. Die letzterwähnte Künstlerin, noch stets eine Hauptstütze und Zierde des Personals, excellirte ferner auch in dem für hier noch neuen Benedix'schen Scherze: „Ausreden lassen", sowie in Henrion's „Liebesdiplomaten", wo neben ihr die HH. Hanisch und Auburtin mit viel feinem Humor und Frl. Engelsee mit viel Zartheit spielte. Weitere Novitäten waren das Gelegenheitsstück: „Oesterreicher in Schleswig" (mit den HH. Hock und Herzfeld als sehr gelungene Vertreter ihrer Dialektrollen) und das vom alten König Ludwig übersetzte „Rezept gegen Schwiegermütter", das Sie, und die Leser Ihres Blattes ja wohl auch schon kennen. Hier gibt Hr. Deutschinger eine treffliche Charge des alten Arztes, der auf jeden Fall das meiste Verdienst um den freundlichen Erfolg der im Grunde doch recht unbedeutenden Kleinigkeit gebührt. — Neueinstudirt erschienen von klassischen Stücken „Fiesko" und „Wallenstein", doch war das Ensemble beide Male nicht zu loben, sondern nur einzelne Leistungen als befriedigend hervorzuheben: so der Fiesko des Hrn. Hanisch, der Mohr des Hrn. Deutschinger, die Julia und Gräfin Terzky des Frl. Größer, die Bertha und Thekla des Frl. Engelsee. Letztere junge Dame macht seit einiger Zeit erfreuliche Fortschritte. Die allerdings kolossale Aufgabe des Wallenstein vermochte Hr. Hock nicht völlig zu bewältigen. Hrn. Herzfeld's Max Piccolomini war ganz verfehlt und für die Leonore im „Fiesko" mit deren empfindsamer Schwärmerei eignet sich nicht das im heiterem Genre sich so glücklich äußernde Naturell und Talent des Frl. Götz. In den „Karlsschülern" that sich am meisten unser wackerer Jubilar Stürmer hervor. Der „geadelte Kaufmann" war eine prächtige Gesammtaufführung. Es wäre aber auch schlimm, wenn das Leipziger Personal nicht einmal in Bildern der bürgerlichen Gegenwart die Fähigkeit geschickter Kopirung des Lebens entfalten wollte. — Zum Schluß des Monates erschien noch ein Gast, Frl. Pauline Ulrich aus Dresden. Die Hofbühne unserer Nachbarstadt hat in dieser Schauspielerin endlich die lange gesuchte Nachfolgerin der Bayer-Bürck gefunden. Den Eindruck, den ihre Erscheinung und Kunst macht, möchten wir vor Allem als ästhetisch schön und edel, als geistig vornehm bezeichnen. Sie verstand, so abgespielten Stücken, wie „Die Waise von Lowood" und „Mathilde" nochmals neuen Reiz zu verleihen und zog das Publikum in Massen an. Ueberhaupt dünkt es uns, als wenn hier die Theaterlust bedeutend gestiegen wäre. Die Direktion macht vortreffliche Geschäfte und bedankt sich dafür mit einer, gegen früher gehaltenen, durchweg splendideren scenischen Ausstattung. Möchte sie nur aber auch das Personal noch kompletiren und das Repertoir noch künstlerisch werthvoller machen! — Verlassen hat uns von den Akquisitionen des vorigen Herbstes bereits wieder der Komiker Chronegk, der hier sehr wenig beschäftigt wurde und deßhalb seinen Kontrakt löste. Er ging nach Breslau.

pp. **Olmütz.** (Vom Theater. Die Oper „Margarethe". Gastspiele. Novitäten. Musik.) Die wiederholte Aufführung der Oper „Margarethe" von Gounod bildet im hiesigen Theaterleben eines der hervorragendsten Ereignisse. Wenn auch die Anziehungskraft auf das Publikum bei den ersten zwei Vorstellungen eine geringere war, ungeachtet der geschmackvollen und für die Verhältnisse der hiesigen Bühne reichen und glänzenden Ausstattung, so dürfte dennoch gegenwärtig, wo die erhöhten Eintrittspreise weggefallen sind, die neue Oper noch

*) In Otto Jahn's „Mozart" und in Köchel's Verzeichniß der Mozart'schen Werke ist bereits Gottfried v. Jacquin als der Autor dieses Stückes angegeben. Die Arie erschien unter Mozart'scher Firma als Beilage zur „Allgemeinen Musik-Zeitung". Mozart's Witwe protestirte aber sogleich (1799) gegen die Echtheit und Abbé Stadler bezeugte ebenfalls, Mozart habe nur die Begleitung gesetzt. A. d. R.

recht oft bei überfülltem Hause in Scene gehen. Gleich bei den ersten Aufführungen hat die Musik entschieden gefallen, und es muß zum Lobe der Theaterdirektion sowohl, als auch der Opernmitglieder hervorgehoben werden, daß nichts unterlassen worden ist, was den Eindruck der ebenso lieblichen wie kräftigen, in vielen Theilen der Oper reizenden Musik in irgend einer Weise bei dem Auditorium schwächen oder beeinträchtigen könnte. Bis jetzt wurde die Oper drei Mal, und zwar das erste Mal bei ziemlich gut besuchtem, das dritte Mal bei überfülltem Hause gegeben. Unter den Sängern verdienen besonders erwähnt zu werden: Hr. Rolitansky als Mephistopheles, welcher Sänger sich durch eine treffliche musikalische Bildung, durch eine wohlklingende Stimme und lebendiges, durchdachtes Spiel auszeichnet; ferner Frl. Blum als Margarethe. In zweiter Reihe stehen Hr. Clement als Faust, Frl. Battista als Siebel und die Uebrigen. Die Oper stand unter der Leitung des Kapellmeisters Stotz, und der günstige Erfolg ihrer Aufführung wurde wesentlich durch die verstärkten Chöre und das Orchester unterstützt und gehoben. Anerkannt muß werden, daß der Direktor Hr. König die hiesige Bühne in Bezug auf Opernvorstellungen auf eine Höhe brachte, die bei Städten gleichen Ranges selten anzutreffen sein dürfte. Das Verdienst des Direktors wird noch dadurch erhöht, daß seine bedeutenden Vorauslagen bei den niederen Eintrittspreisen kaum durch die erzielten Einnahmen vollständig gedeckt werden. Nachzutragen haben wir vom Theater noch das Gastspiel der Hofschauspieler Hrn. Meixner und Frl. Mathes, welches am 9. Januar im Lustspiele „Pitt und Fox" stattfand; ferner das Gastspiel des Komikers Hrn. Matras vom Carltheater an mehreren Theaterabenden. Im Laufe des Monats Januar erhielt das Repertoir nachstehende Novitäten: „Christkindl" von Langer; „Salon und Barbierstube" von Frank, und „Gegenüber" von Benedix. Das zuletztgenannte Bühnenwerk war gut studirt und hat sehr gefallen. — Der Olmützer Musikverein beabsichtigt in der kommenden Fastenzeit noch zwei Konzerte zu veranstalten, und zwar soll u. A. ein großes Oratorium unter Zuziehung sämmtlicher musikalischer Kräfte der Stadt gegeben werden. — Der Kammermusikverein brachte in zwei Produktionen Werke von Beethoven, Mozart, Cherubini, Schumann, Hummel und Mendelssohn. Bei der nächsten Soirée gelangt das so lange Zeit unbekannt gebliebene Schubert'sche Quartett, welches erst im Jahre 1862 das erste Mal in Wien dem Publikum bekannt wurde, zur Aufführung.

1 **Stuttgart.** (Opernrepertoir. Gastspiel. Debüt.) Den breiten Lücken gegenüber, welche wir noch in dem vorhandenen Repertoir der besten Komponisten, Mozart nicht ausgeschlossen, bei uns zu füllen haben, verrathen die bisherigen Opernnovitäten der neuen Saison eine auffallend wenig glückliche oder umsichtige Auswahl, und haben in der That sich noch keines irgendwie nennenswerthen Erfolges zu erfreuen gehabt. Zunächst im Oktober wurde unter allen vom hiesigen Repertoir verschwundenen Opern Donizetti's („Belisar", „Favoritin", „Linda von Chamounix", „Anna Bolena" u. s. w.) nur „Dom Sebastian", als Novität herausgesucht. Dezember und Januar sodann brachten neueinstudirt Verdi's „Amelia" und Herold's „Zampa", zwei Reprisen, von denen die erstere neben Auber's gleichzeitig gegebenem „Maskenball" und für uns auch nur durch einen Rollenwechsel neu geworden, höheren Werth und ein originales Interesse nicht beanspruchen konnte, und die letztere, nicht minder abseits des Klassischen, und einen jedenfalls überwundenen Standpunkt musikalischer Neuromantik repräsentirend, innerhalb eines nicht hochstehenden Zeitgeschmackes bleibt, und es nur zu Feinheiten, nicht zur Originalität bringt. Immerhin ist die Auferweckung der letztgenannten Oper aus langem Schlummer, als des einzigen, wenn auch nicht reingehaltensten Werkes Herold's, das seiner Zeit alle Bühnen erfüllte, noch das dankenswertheste Glied in der uns bisher von oben oktroyirten Geschmacksrichtung und blieb auch nicht ohne Anklang beim Publikum. Größere Sympathie darf man sich nach der hiesigen Beliebtheit des Komponisten für die Wiedererweckung des Spohr'schen „Faust" versprechen, welcher schon mit Nächstem beabsichtigt wird, während Doppler's „Wanda" bis zum Geburtstag des Königs (6. März) zurückgelegt ist. — Um für Fr. Bennewitz-Mik, die auf einige Zeit durch häusliche Sorgen der Bühne entzogen wird, in ein zeitweiliges Engagement eventuell einzutreten, gastirte hier Frl. Flies aus Breslau als Agathe, Benjamin und Rosa („Adlers Horst".) Sie ist eine angenehme Erscheinung, mit einem sympathischen Organ ausgestattet, dem jedoch die Höhe fehlt. Ihre Mittel in Gesang und Spiel sind nicht groß und hervorstechend, doch durch ihre künstlerische Ausbildung und unter der Beihilfe einer ansprechenden Persönlichkeit leicht geeignet, wohlthuenden Eindruck hervorzubringen. Ein Engagement dieser Sängerin wurde jedoch nicht beliebt, was um so mehr zu bedauern ist, als jüngst Fr. Marlow bei einer unvermuthet eingeschobenen Sonntagsvorstellung („Stradella") auf der Bühne durch ungeschicktes Anziehen des Kahns einen Fall gethan hat, der einen Bruch der Hand und eine ernste Beschädigung des Fußes zur Folge hatte, so daß uns die längere Unthätigkeit zweier erster Sängerinnen bevorsteht. — Engagirt hingegen wurde im Schauspiele, mit Rücksicht auf die durch Maurer's Tod *) entstandene Lücke, Hr. Czaschke, der früher unseren Charakterspieler Hrn. Pauli in Leipzig ersetzt hatte, und von dort mit Direktor Wirsing nach Prag übersiedelt war. Die vier Gastrollen, Oberförster in den „Jägern", Emmerling in „Die gefährliche Tante", Cantal im „Fabrikant" und Odoardo Galotti, zeigten ihn als einen routinirten, sehr einsichtigen Schauspieler, dessen Begabung und Habitus ihn indessen dem komischen weit mehr als dem tragischen Fache eignen, dabei jedoch über das mittlere Maß nicht hinausgehen, und eine genialere Vertiefung in die Motive der Charakterschauspiels nicht erwarten lassen. Er scheint mit unserem Maurer das Naturalisiren, aber keineswegs das geniale, aus der Tiefe des Gemüthes schöpfende Gestaltungsvermögen gemein zu haben, und es dürfte ihm daher schwer werden, den Platz des ersteren auszufüllen. Der Monat Januar brachte Nennenswerthes nur für das komische Repertoir des Schauspiels, nämlich neueinstudirt das Jünger'sche Lustspiel „Er mengt sich in Alles", neu die dramatische Kleinigkeit von Berthold „Er hat etwas vergessen" und das spanische „Rezept gegen Schwiegermütter". Wenn letztere Blüette statt mit der Prätension eines Lustspiels, einfach als „Posse" oder „Schwank" aufgetreten wäre, so daß es die Erwartung nicht an die falsche Adresse

*) S. „Recensionen" 1864, Nr. 9, S. 131

vernünftiger Erfindung und ästhetischer Oekonomie, die dem wirklichen Drama unerläßlich sind, gerichtet hätte, so wäre die heitere Wirkung des anerkennenswerth gut dialogisirten Scherzes, bei der trefflichen Aufführung, die ihm hier zu Theil wurde, eine ungestört befriedigende gewesen.

f. **Wiesbaden.** (Oper von E. Reiter). Am 23. v. M. ging Ernst Reiter's neue Oper „Die Fee von Elvershöh" hier zum ersten Male in Scene. Man hatte diesem Werke mit um so größerer Spannung entgegengesehen, als fast sämmtliche neue Opern, welche seit einigen Jahren hier zur Aufführung kamen, mit Ausnahme des Gounod'schen „Faust" nur als Eintagsfliegen auftraten; selbst Hiller's „Katakomben", so musikalisch trefflich auch dieses Werk ist, wurden, weil für die Bühne zu wenig geeignet, nicht wieder aufgenommen. Die „Fee" errang einen, wenn auch nicht unbedingten, doch immerhin nicht unbedeutenden Erfolg, da das Textbuch manches Anziehende bietet und die Musik einzelne, der Anerkennung werthe Schönheiten enthält. Die Fee ist ein Meermädchen, dem es vergönnt ist, zu gewissen Zeiten das Land zu betreten, um den Jüngling anzulocken, und mit in die Fluth hinabzuziehen, der ihre Liebe erregt hat. Im ersten Akt sucht die Fee den vorüberfahrenden Fischer durch ihren Gesang anzulocken; dieser aber, gerüstet durch seine Liebe zur schönen Gerda, fährt unangefochten weiter, doch die See droht ihm Gefahr, und die an's Ufer geeilte Braut beschwört den Ritter Meginhart, der ihr vergebens huldigte, dem Geliebten seine Leute zu Hilfe zu senden. Meginhart bleibt unerweicht, wie seine Liebe unerhört; da tritt Rau, Gerda's Vater auf und sendet seine Leute dem Aeßur nach, die ihn, während der zurückbleibende Chor ein Gebet anstimmt, retten und im Schlepptau zum Ufer bringen. Aber auch die Fee haben sie in ihrem Muschelboote auf dem wogenden Meere aufgefunden und bringen sie, in ihren Zauberschleier gehüllt, mit. Im zweiten Akte hat die Fee Aeßur's Sinne verwirrt und diesen magisch an sich gezogen. Doch auch hier ist ihm Meginhart wieder zum Rival geworden Der böse Ritter raubt endlich die Fee und führt den Aeßur gefangen ab. Im dritten Akte bringen die Freunde Aeßur's in des Ritters Schloß; Gerda löst den Zauber, der Aeßur gefangen hält, indem sie den Schleier der Fee zerreißt; der feindselige Ritter aber, vom tödtenden Kuß der Fee vernichtet, sinkt mit dieser in die Tiefe hinab, um als Meermann auf den Grund des Meeres verbannt zu sein. Was das Sujet Poetisches und Unpoetisches oder Geschraubtes hat, ergibt sich schon aus dieser Skizze. Zu dramatischer Steigerung gelangt es nicht, und dies bewirkt, daß das Ganze sich oft mühsam und ermüdend dahin zieht. Die Verse sind gut. Was nun Reiter's Musik betrifft, so ist das Bestreben des Komponisten sichtbar, sich ebensowohl an R. Wagner, wie an die klassische Schule anzulehnen, resp. eine Vereinigung der Schönheiten beider zu schaffen. Daß das letztere eine Aufgabe ist, die ein musikalisches Universalgenie erfordert, bedarf des Nachweises nicht, und darum kann hier auch nur von einem Anlehnen die Rede sein, welches denn auch in vielen und stark hervortretenden Analogien mit „Tannhäuser", „Lohengrin", „Holländer", „Faust", dann Weber, Mendelssohn, Marschner ꝛc. sich ausspricht; namentlich sind viele der Wagner'schen Instrumental-Effekte benutzt. Die Arbeit an und für sich ist eine musikalisch-korrekte und zeugt von tüchtigen Kenntnissen; auch ist sie höchst interessant, namentlich für den Musiker durch ihre Polyphonie, ihre Würde und Fülle. Die Instrumentation indeß ist vielfach zu dick und erdrückend, und viele Scenen müßten der Situation entsprechend duftiger, leichter gehalten sein; dabei vermehrt die Anlage der Musik hin und wieder noch bedeutend das Schleppende der Handlung. Als besonders hervorstechend und gewichtig ist der große Gebetchor „Herr über Erden und über Meere", und die Musik bei der Ankunft der Fee im Muschelboote (ähnlich der Ankunft des Schwans im „Lohengrin"), als reizend die Arie der Fee „Weit hinter Nordland's blauen Bergen" (Erzählung von ihrer Heimath), beides im ersten Akte und das Duett zwischen Aeßur und der Fee im zweiten Akte zu bezeichnen. Die verbindenden Ritornelle, obgleich sie zum Schleppen etwas mit beitragen, sind musikalisch reich. Die Oper wird in ihrer jetzigen Gestaltung keine Repertoir-Oper werden, würde indessen doch durch kräftige Striche und eine stellenweise Ueberarbeitung vielleicht gewinnen. Die Aufführung war im Ganzen eine gute; es gaben sich namentlich Fr. Bertram in der Titelrolle und Hr. Borchers (Aeßur), viele Mühe. Daß indeß die Proben kurz vor der Aufführung, wie es schon so oft bei neuen Aufführungen der Fall war, sich wahrhaft überstürzten, that der feineren Detail-Ausführung vielen Abbruch. Das Haus war bei der Vorstellung ausverkauft.

Kleine Chronik.

Brachvogel's neuestes Drama „Maria von Montpensier", welches auch vom Burgtheater angenommen ist, hat in Schwerin zum ersten Mal das Lampenlicht erblickt, und zwar mit glänzendem Erfolg. Frl. Böckel, die HH. Fetischer und Bethge hatten die Hauptrollen. Ausführliches in nächster Nr.

Ch. Birch-Pfeiffer's neuestes Stück, „In der Heimath", ebenfalls vom Burgtheater angenommen, erfährt in Berlin die widersprechendsten Beurtheilungen. Das Publikum wird vermuthlich wieder im günstigen Sinne den Ausschlag geben.

Heyse's Schauspiel „Hans Lange" ist nun auch in Weimar, und zwar, wie verlautet, mit Beifall gegeben worden. Hr. Lehfeld gab die Titelrolle, Hr. Dahn den Bugslaff. Intendant Dingelstedt hatte das Stück trefflich in Scene gesetzt.

In Dresden ist eine neue Oper „Der Cid", Text von M. Hartmann, Musik von Th. Gouvy zur Aufführung angenommen worden. Die Wiederaufnahme von Wagner's „fliegendem Holländer" hat viel Theilnahme erregt, und namentlich Fr. Jauner-Krall, welche zum ersten Mal die Senta sang, übereinstimmenden Berichten zu folge, sehr befriedigt. — Tichatschek, welcher am Typhus erkrankt war, befindet sich auf dem Wege der Besserung.

Frl. Lichtmay, von ihrem Engagement in Wien und später in Brüssel bekannt, soll nun gar an die Pariser große Oper kommen, und zwar mit 36,000 Frcs. für die beiden ersten Jahre, und 48,000 für das dritte. Im März bereits soll

sie daselbst als Valentine debütiren. Man muß voraussetzen, daß Frl. Lichtmay ihre ausgiebige, aber schrille Stimme nachträglich der wünschenswerthen künstlerischen Schulung unterzogen hat.

Im Leipziger Gewandhaus fand am 2. Februar ein Konzert zum Besten des dortigen Orchester-Pensionsfonds statt, mit dem Programm: Serenade D-dur von Mozart (Manuskript), und Ouvertüre C-dur von Mendelssohn (Manuskript); Largo, Courante und Sarabande von J. S. Bach, Arien aus Spohr's „Faust", und Bellini's „Puritanern", Lieder von Mendelssohn und Taubert. — Als Solisten wirkten mit: Konzertmeister David, Cellist Louis Lübeck, Frl. v. Alvsleben aus Dresden, der Klarinettist Landgraf. Dirigirt wurde von den Kapellmeistern Gustav Schmidt und Reinecke.

Joachim hat seine Stellung als Konzertmeister am Hannöver'schen Hofe gekündigt. Die Erklärung dieses Schrittes finden die „Signale" in der Weigerung der Intendanz, dem an Krömpel's Stelle durch Joachim berufenen Violinisten Grün wegen seiner israelitischen Konfession die definitive Bestallung zu geben. Joachim hatte den Genannten vorgeschlagen und war zu der ausdrücklichen Zusage ermächtigt worden, daß Hr. Grün demnächst in Hrn. Krömpel's Stelle eintreten solle.

In Paris ist wieder ein neues Theater, das Grand Théâtre eröffnet werden. Es hat keine Logen, dafür aber 2000 Sperrsitze in amphitheatralischer Anordnung. Die Preise sind 2 Franken, 1 Frank, 10 Sous. Es steht mitten im Arbeiterviertel und ist daher auch auf Besuch von dort berechnet. Dramen, Spektakelstücke und Vaudevilles sollen das Repertoir bilden. — Eines der ältesten Mitglieder der Comédie française, Geffroy, will sich im nächsten April ins Privatleben zurückziehen. — Mehrere Novitäten sind zu verzeichnen: Gymnase: „Les vieux garçons", fünfaktiges Lustspiel des so überaus fruchtbaren Sardou; Odéon: „L'Oncle Sommerville" von Calonne, „Lisez Balzac" von Bravard, beide einaktig und „Les seconds mouvements" dreiaktig von Pailleron; „L'avonturier", komische Oper in vier Akten von Saint Georges, Musik vom Fürsten Poniatowski. Die Oper hatte einen mehr offiziellen als reellen Erfolg; das Buch soll weit besser sein als die Musik. Dann noch viele Eintagsfliegen, die der Aufzeichnung nicht werth sind. — Die Patti beschließt ihre Vorstellungen und fährt nach Madrid, wo bekanntlich das Theater von derselben Unternehmung geleitet wird wie in Paris. Frl. Bettelheim vom Wiener Operntheater soll von Hrn. Bagier einen brillanten Antrag nach Paris erhalten haben.

Georg Wilhelm Körner, Musikalienverleger in Erfurt, ist am 4. v. M. gestorben. Er war eine Spezialität in seinem Fach, da er fast ausschließlich Orgelmusik verlegte und darin eine außerordentliche Thätigkeit entwickelte.

In Lemberg soll ein neues polnisches Trauerspiel von Leopold Starzenski unter dem Titel „Der Geächtete" aufgeführt werden.

In Prag wird der Cäcilien-Verein noch in der ersten Hälfte dieses Monates ein dem dortigen Publikum noch unbekanntes Werk, Felicien David's „Wüste" zur Aufführung bringen. — Im Nationaltheater wurde zu Hrn. Becko's Benefice die Oper „Vladimir" von Skuhersky aufgeführt.

Von Rötscher's „Dramaturgischen Blättern" ist das erste Heft erschienen. Dasselbe bringt ein Porträt der Sophie Schröder als Sappho und enthält eine Reihe von Abhandlungen aus Rötscher's eigener Feder, deren einige den Lesern der „Recensionen" bekannt sind, ferner einen Aufsatz von E. Gerber — „Vorschläge zur Abhilfe des gegenwärtigen Theaterelends" — endlich eine Nachlaß-Tragödie „Iphigenia in Aulis" von T. A. Burghardt.

Lokales.

Die Oper „Concini" hat erst am 9. d. M. ihre dritte Aufführung erlebt. Dies der Grund, warum wir noch nicht in gegenwärtiger Nummer den versprochenen, ausführlicheren Bericht liefern konnten.

Das Logen-Abonnement ist im Burgtheater vom nächsten März an um 200 fl. erhöht, nämlich auf jährliche 1800 fl. gestellt worden, wonach die Loge per Vorstellung auf circa 6 fl. zu stehen kommt. Vor fünfzehn Jahren betrug der Preis des Abonnements wenig über die Hälfte. Wir wollen uns jedoch keineswegs gegen diese progressive Steigerung auflehnen, welche, wenn sie nicht noch weiter getrieben wird, bisher noch immer zu rechtfertigen ist. Nur glauben wir jetzt, nachdem das Budget um 14 bis 16,000 fl. vermehrt wird, die Forderung nach entsprechenderer und sorgfältigerer Ausstattung entschiedener betonen zu sollen.

Dawison hat in den verflossenen Wochen den Heinrich in Holtei's arg verstümmeltem „Lorbeerbaum und Bettelstab" mehrere Male gegeben, Richard den Dritten, Hans Jürge und Bonjour, Mephisto wiederholt, dann den Kuh von Kuhdorf in Deinhardstein's „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten" und endlich den Franz Moor gespielt.

Laferrière mit seiner Gesellschaft hat im Theater an der Wien einen kurzen Cyklus von Vorstellungen mit dem von früher her bekannten „Marquis de Villemer" eröffnet. Diesem folgten: „La Cour de Henri III", eine fünfaktige Novität von Dumas, welche durchfiel, und dann die „Dame aux camélias".

Die Kirchenmusikvereine von Altlerchenfeld und von St. Karl Borromäus haben schon vor einiger Zeit ihre Programme (ersterer bis Ende März, der andere bis Ende Juni) eröffentlicht. Viel Erfreuliches in Bezug auf die Kompositionen haben wir nicht zu erwarten.

Konzerte der nächsten Woche: Heute Samstag Abends, Musikvereinssaal: Mme. Viar-Louis, Pianistin, (nur Beethoven'sche Kompositionen); Morgen Sonntag Nachmittags, Musikvereinsaal: Hellmesberger's Quartett, VIII und letzte, (Haydn, Schumann, Beethoven.)

Briefkasten der Redaktion. 4 — 10. Februar. E. L. in Kopenhagen: Bereits beantwortet. — I in Stuttgart: Wird brieflich beantwortet. — L. v S hier, H M. in Paris, H. Th R in Berlin: Erhalten. — sch in Leipzig: Benützt. — E P in Paris: Wir schreiben Ihnen.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 7.

Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

18. Februar. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Mozartiana.

Von L. v. Sonnleithner.

II.

Der Aufsatz „Mozartiana" in Nr. 3 dieser Zeitschrift hat einen unerwartet erfreulichen Erfolg gehabt, indem er das seit Jahren vergeblich gesuchte erste Wiener Libretto des „Don Giovanni" von 1788 an's Tageslicht brachte. Der Tonsetzer Josef Dessauer ist der Besitzer dieser Seltenheit, und er fand sich durch den erwähnten Aufsatz veranlaßt, selbe dem Verfasser zur Einsicht und zur Vervollständigung seiner Darstellung mitzutheilen. Es wird nun möglich, eine Ausgabe des Prager Textbuches mit genauer Beisetzung der für Wien gemachten Abänderungen und der in Mozart's eigenhändiger Partitur vorkommenden Zusätze zu veranstalten, und somit die Gestaltung, wie sie vom Dichter und Tonsetzer selbst ausging, jedermann ersichtlich zu machen. Indessen soll hier eine kurze Aufzählung der Veränderungen im Wiener Textbuche folgen, woraus hervorgeht, daß die Vermuthungen des Verfassers im Wesentlichen ganz richtig waren.

Im ersten Akte ist die Arie des Don Ottavio: „Dalla sua pace" an der bekannten Stelle, nach der Arie und dem Abgange der Donna Anna eingeschaltet.

Im zweiten Akte sind die unmittelbar auf das Sextett folgenden zwei Scenen (IX und X) durchaus abgeändert und durch sechs, großentheils ganz neue Scenen (IX bis XIV) ersetzt, deren Inhalt hier kurz angeführt werden soll.

In der Scene IX sucht Leporello sich zu entschuldigen, und nachdem er nicht die ganze Arie „Ah pietà, Signori miei", sondern nur die vier Schlußzeilen derselben gesungen hat, entflieht er.

Scene X enthält bloß ein Recitativ; Zerlina und Masetto eilen dem Leporello nach, Don Ottavio erklärt, daß seine Zweifel an der Schuld des Don Giovanni behoben seien, und daß er nun unverweilt Gerechtigkeit und Rache erlangen wolle. Er geht ab, ohne eine Arie zu singen; Donna Elvira entfernt sich ebenfalls.

In der Scene XI bringt Zerlina den wieder eingefangenen Leporello zurück, bindet ihn mit Hilfe eines Bauers an einen Stuhl fest, und hier folgt das nachkomponirte Duett: „Per queste tue manine". Zerlina geht ab, um ihre Freunde zu holen, und dann mit ihnen vereint den Leporello zu bestrafen.

Scene XII ist ein kurzes Recitativ, wobei Leporello den ihn bewachenden Bauer listiger Weise entfernt, und dann sammt dem Stuhle, an den er festgebunden ist, davonläuft.

In Scene XIII kehrt Zerlina mit Donna Elvira zurück und Masetto kommt mit zwei Bauern nach. Sie staunen über die Flucht des Leporello; Masetto erzählt, daß er auf der Straße ein Mädchen befreit habe, welche von Don Giovanni verfolgt wurde; Zerlina und Masetto gehen ab, um Don Ottavio von diesen Vorfällen zu unterrichten.

Scene XIV. Donna Elvira bleibt allein zurück und singt das Recitativ „In quali eccessi" und die Arie „Mi tradì quell' alma ingrata".

Außer einigen umgearbeiteten Versen im Recitative der Kirchhofscene findet sich keine weitere Aenderung bis zum Schluße der Oper, welcher im Wiener Libretto genau an derselben Stelle eintritt, wie es heute allgemein üblich ist, nämlich bei dem Versinken des Commendatore und des Don Giovanni. Den Schlußworten des unsichtbaren Chores „Vieni, c'è un mal peggior", ist nur noch als Andeutung der Handlung beigefügt: „Il foco cresce, Don Giovanni si sprofonda; nel momento stesso escono tutti gli altri, guardano, metton un alto grido, fuggono, e cala il sipario". Es ist hiedurch erwiesen, daß Alles, was in der Partitur noch folgt, in Wien schon bei der ersten Vorstellung wegblieb, und daß dies mit Wissen und Willen des Dichters und Tonsetzers geschah, welche nur noch im letzten Augenblicke die übrigen Personen auftreten ließen, die, während sie erschienen, um irdische Rache zu üben, sich überzeugen, daß bereits eine höhere Macht Gerechtigkeit geübt habe.

Somit wären denn alle Zweifel über die ursprüngliche Gestaltung der Oper vollständig behoben.

Ein ungedruckter Brief Beethoven's. *)

„Sie erhalten hier, verehrte Therese, das Versprochene, und wären nicht die triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten Sie noch mehr, um Ihnen zu zeigen, daß ich immer mehr meinen Freunden leiste als ich verspreche. Ich hoffe und zweifle nicht daran, daß Sie sich ebenso schön beschäftigen als angenehm unterhalten, — letzteres doch nicht zu sehr, damit man auch noch unser gedenke. — Es wäre wohl zu viel gebaut auf Sie oder meinen Werth zu hoch angesetzt, wenn ich Ihnen zuschriebe: „Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beysammen sind, auch der Entfernte, Abgeschiedene lebt bei uns". Wer wollte der flüchtigen, Alles im Leben leicht behandelnden T. so etwas zuschreiben?"

*) Aus der zu Ostern bei Cotta in Stuttgart erscheinenden, circa 400 Nummern enthaltenden Sammlung der „Briefe Beethoven's, herausgegeben von Prof. Dr. Ludwig Nohl". Das Original des Briefes hatte die Abeessatin, Fr. Baronin Therese v. Droßdick, dem Hrn. Hofmusiker Bärmann in München geschenkt. Es befindet sich jedoch nicht mehr in seinen Händen, sondern in denen des Hrn. Schachner in London. — In der Abschrift des obigen Briefes, welche Hr Nohl der Redaktion einsandte, fehlt Ort und Datum des Briefes.

„Vergessen Sie doch ja nicht in Ansehung Ihrer Beschäftigung das Klavier oder überhaupt die Musik im Ganzen genommen. Sie haben so schönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultiviren? — Sie, die für alles Schöne und Gute so viel Gefühl haben, warum wollen Sie dieses nicht anwenden, um in einer so schönen Kunst auch das Vollkommene zu erkennen, das selbst auf uns immer wieder zurückstrahlt?"

„Ich lebe sehr einsam und still. Obschon hier und da mich Lichter aufwecken möchten, so ist doch eine unausfüllbare Lücke, seit Sie alle fort von hier sind, in mir entstanden, worüber selbst meine Kunst, die mir sonst so getreu ist, noch keinen Triumph hat erhalten können. — Ihr Klavier ist bestellt und Sie werden es bald haben. — Welchen Unterschied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an jenem Abend erfundenen Thema's, und so wie ich es Ihnen letztlich niedergeschrieben habe! Erklären Sie sich das, doch nehmen Sie ja den Punsch nicht zu Hilfe. — Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh auf's Land konnten! Erst am 8. kann ich diese Glückseligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf; wie froh bin ich, einmal wieder in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht!"

„Bald erhalten Sie einige andere Kompositionen von mir, wobei Sie sich nicht zu sehr über Schwierigkeiten beklagen sollen. — Haben Sie Goethe's „Wilhelm Meister" gelesen, den von Schlegel übersetzten Shakespeare? Auf dem Lande hat man so viele Muße, es wird Ihnen vielleicht angenehm sein, wenn ich Ihnen diese Werke schicke. — Der Zufall fügt es, daß ich einen Bekannten in ihrer Gegend habe, vielleicht sehen Sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bei Ihnen und wieder fort. Sie sehen, daß ich Ihnen die kürzeste Langeweile bereiten will." *)

„Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch darauf machen kann, ebenfalls dem der Base M. **) Leben Sie nun wohl, verehrte T., ich

*) Hr. v. Malfatti-Rohrenbach in Wien, Neffe des berühmten Arztes, der in Beethoven's letzter Krankheit eine Hauptrolle spielt, erzählte dem Herausgeber vor Kurzem Folgendes: „Beethoven besuchte einmal die junge Baronin Therese v. Droßdick in Mödling, traf sie aber nicht an; er riß ein Notenblatt aus einem Hefte und schrieb zu einem Verse von Matthison die Noten und auf der anderen Seite mit großen Buchstaben: Meiner lieben Therese."

**) Hr. Bärmann meint, diese M. sei eine Baronin Mathilde Gleichenstein

wünsche Ihnen Alles was im Leben gut und schön ist. Erinnern Sie sich meiner und gern — vergessen Sie das Tolle — seyn Sie überzeugt, Niemand kann Ihr Leben froher, glücklicher wissen wollen als ich, und selbst dann, wenn Sie gar keinen Antheil nehmen

an Ihrem ergebensten Diener und Freund
Beethoven.

NB. Es wäre wohl sehr hübsch von Ihnen, in einigen Zeilen mir zu sagen, worin ich Ihnen hier dienen kann?"

Musikalische Literatur.

Zur Tonkunst. Abhandlungen von Otto Ernst Lindner. Berlin. Verlag von Guttentag. 1864.

v. Br. — Hr. Lindner ist musikalischen Kreisen durch ein Werk über die Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper, solchen aber, die sich für Philosophie und speziell für Schopenhauer interessiren, durch ein gemeinschaftlich mit Hrn. Frauenstädt edirtes Buch bekannt, welches sich in mehrfacher Weise mit dem genannten Philosophen beschäftigt; letzteres liefert zur Charakteristik Schopenhauer's in seinen Briefen Beiträge, welche für denjenigen, der gerne menschliche Charaktere studirt, von Interesse sind.

Das vorliegende Buch enthält eine Reihe kleinerer und größerer Abhandlungen: a) über die Entstehung der Oper, b) über den Ritter Vittorio Loreto, c) über Gay's „Bettleroper", d) Biedermann und Bach, e) über J. S. Bach's Werke, f) über künstlerische Weltanschauung.

Die beiden letzteren Abhandlungen, welche über zwei Drittheile des 378 Seiten starken Bandes füllen, bilden den eigentlichen Kern des Buches. Was der Autor über die erstgenannten Objekte, zumal über die Entstehung der Oper und über Gay's „Bettleroper" mittheilt, scheint uns, so weit wir urtheilen können, keine wesentliche Bereicherung des über diese Gegenstände bereits vorhandenen Materials zu enthalten. Etwas mehr allgemeines Interesse bietet der Aufsatz: „Biedermann und Bach". Doch will uns auch dieser Gegenstand: daß vor mehr als hundert Jahren einmal ein Schulmann aufgetreten ist, der es für seine Pflicht hielt, vor gewissen Gefahren zu warnen, welche seiner Meinung nach eine übermäßige Kultur der Musik leicht mit sich führt (und worin der Biedermann, zumal von seinem Standpunkte aus, vielleicht nicht so ganz Unrecht hatte), und daß solcher Ansicht andere Männer (natürlich Musiker) leidenschaftlich opponirten, woraus eine heftige Journalfehde entsprang, an welcher sich indirekt sogar Bach betheiligt haben soll, — auch dieser Gegenstand, sagen wir, will uns ein wenig antiquirt und nicht von hinlänglichem Gewicht erscheinen, um nochmals erörtert zu werden.

Aber, wie schon bemerkt, diese kleineren Aufsätze scheinen auch nur als ein Appendix angesehen werden zu müssen, welchen der Verfasser seinen beiden größeren Abhandlungen angehängt hat.

Die Abhandlung „über künstlerische Weltanschauung" bewegt sich ganz und gar auf philosophischem Gebiete, und eine Erörterung derselben würde daher der Tendenz dieser Blätter zu ferne liegen. Wir wollen indessen nicht unbemerkt lassen, daß sie uns im Ganzen nicht befriedigt hat, indem sie einerseits zu einseitig das freilich unerschöpfliche, ja problematische Thema zu exklusiv von einem zwar sehr wesentlichen und gemeiniglich viel zu wenig beachteten, aber der Totalität der Kunstentfaltung gegenüber doch nicht ausschließlich berechtigten Standpunkt aus beleuchtet, indem sie daher eine Menge von Phänomenen unerörtert läßt, welche gelegentlich eines solchen Themas bei umfassender Behandlung — selbst dann, wenn dieselbe einen festen Mittelpunkt zu gewinnen strebt — zur Sprache hätten kommen müssen, und andererseits dagegen eine Menge von Phänomenen in den Kreis ihrer Betrachtungen zieht (wie die Entwicklung des Kindes zum Manne und Greis, das Leben der Geschlechter, die Entstehung der Sprache), welche uns nur sehr wenig dahin zu gehören scheinen. Gleichwohl jedoch enthält die Abhandlung im Einzelnen genug des Trefflichen, um die Lektüre derselben zu belohnen. Wir wollen wenigstens einen Passus zitiren, welcher über einen wichtigen, ja einen Kardinalpunkt ganz und gar unsere eigene Meinung ausspricht. Seite 266 bemerkt nämlich der Verfasser über die Dichtkunst: „Den gesammten Gedankeninhalt seines Geschlechtes faßt der Dichter gestaltend zusammen und bringt ihn für seine Zeitgenossen in gegenständliche Form, so daß sie sich selbst in festen Umrissen darin wiederfinden, ihrer eigenen Weltanschauung dadurch klarer bewußt werden. Der Stoff ist durch die Gemeinsamkeit Aller hervorgebracht, die bleibende Gestalt verleiht ihm die dichterische (verdichtende) Einbildungskraft eines Einzelnen. Die also wirkende schöpferische Einbildungskraft ist die künstlerische, und Kunst im Allgemeinen eben das Vermögen, die innere gedankenhafte Weltanschauung in die anschauliche Gegenständlich

keit bestimmter Vorstellungen umzubilden, oder: anschauliche Gedanken zu schaffen. Das Wesen der Kunst als solcher, im Gegensatz zu andern Thätigkeiten des bewußten Menschen, ist daher in die Formgebung zu setzen; nicht einen neuen, bis dahin unerhörten Inhalt bringt die Kunst hervor, sondern einen bereits vorhandenen Inhalt menschlichen Bewußtseins gestaltet sie in anschaulicher Form und stellt damit dem Menschen seine eigene Weltanschauung als gegenständliche Vorstellung gegenüber". Hiemit stimmen wir ganz und gar überein.

Doch wir wenden uns zu der Abhandlung über Sebastian Bach. Dieselbe hat indessen bereits in Nr. 35, 36, 37 und 38 der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" eine vortreffliche Beurtheilung erfahren, welche wir beinahe nur zu unterschreiben brauchten, um unsere eigene Meinung über den Gegenstand ausgesprochen zu haben. Wir werden uns daher über denselben nur kurz fassen.

So wie es zwei Arten der Naturbetrachtung gibt: eine empirische, welche bei der Erscheinung als solcher stehen bleibt und sie nur so weit zu ergründen strebt, wie sie sich als Wirkung einer Kraft, die nothwendig wieder Ausfluß einer anderen Kraft ist, ergründen läßt,— und eine philosophische, welche einen ideellen Zusammenhang aller Erscheinungen zu ergründen bemüht ist, indem sie einen solchen als vorhanden, entweder von vornherein oder durch Beobachtung darauf geleitet, annimmt, so gibt es auch eine zweifache Art der Kunstbetrachtung: eine empirische, realistische, naive, welche die Kunstprodukte völlig wie Naturprodukte aufnimmt und ihnen Werth und Würde einzig und allein nach dem Maße der subjektiven Wirkung beilegt, und eine philosophische, ideelle, welche einen Gesichtspunkt zu gewinnen strebt, nach welchem sich die Kunstproduktionen (und zwar aller Völker und Zeiten) einander als nach einer quasi objektiven Norm irgend wie einander über- und unterordnen ließen. Es läßt sich unmöglich sagen, daß die eine oder die andere dieser beiden Kunstbetrachtungsweisen die „richtige" sei, indem die eine wie die andere ihre letzte Quelle in der Tiefe und Eigenart des Subjektes hat. In ihre äußersten Konsequenzen verfolgt, führt die eine wie die andere nothwendig ad absurdum, daher sie dazu bestimmt zu sein scheinen, sich gegenseitig zu ergänzen, so daß eine Diagonale, welche man sich zwischen beiden abweichenden Richtungen gezogen denkt, ungefähr die Linie bezeichnen möchte, welche verfolgend wir am ehesten eine Art von objektiver Wahrheit anzutreffen hoffen möchten. Auch wird nur äußerst selten ein Individuum im ganzen Verlaufe seines Lebens sein ganzes Heil in der einen der beiden Richtungen zu finden suchen, sondern man wird nur häufig, ja meistens eine überwiegende Neigung bemerken, die Kunst und ihre Erscheinungen in der einen oder andern Weise aufzufassen.

Der Verfasser des vorliegenden Buches betrachtet die Kunst vornehmlich vom Standpunkt der Schopenhauer'schen Philosophie (von deren Ansichten und Behauptungen er indessen im Einzelnen vielfach abweicht). Und zu welchem Resultat gelangt er in der Musik? Zu der starken Behauptung, daß es überhaupt nur zwei musikalische Urgeister gegeben hätte, nämlich Sebastian Bach und Mozart. Man frägt sich mit einiger Verwunderung, auf welchem Wege wohl in einem Individuum sich eine Anschauung ausgebildet haben möge, der zu Folge selbst ein Beethoven nur in die zweite Linie zu stellen, aus der Reihe der musikalischen „Urgeister" auszustreichen wäre. Dies ergibt sich für unseren Autor aus der Anwendung des Schopenhauer'schen Dogmas von der Willensbejahung und Willensverneinung auf die Kunst. Mozart ist nach ihm derjenige Tonkünstler, der die Welt (zumal in seinen Opern) am entschiedensten bejaht hat. „In Mozart ist" — nach seiner Meinung — „die ganze Welt tonkünstlerisch zu ihrem naiven Ausdruck gekommen". Dagegen wäre Bach derjenige Tonkünstler, der die Welt (zumal in seinen Kirchenwerken) am entschiedensten verneinte. „Bach's Tonwerke" — so meint er — „klingen eben so vollendet wie die Mozart'schen, aber ihre Schönheit ist außerweltlich: dort (bei Mozart nämlich) ist die Verklärung in irdischen Reiz gehüllt; hier ist die ganze Seele in den hellsten Aether reiner Heiligung getaucht".

Dieser Anschauung läßt sich eine gewisse Konsequenz nicht absprechen, allein sie erschöpft das Wesen sowohl der Bach'schen als der Mozart'schen Musik bei weitem nicht, denn Lindner wird doch wohl nicht behaupten wollen, daß Bach, um nur von diesem zu sprechen, in all' seinen Werken „die Welt verneint" habe? Man wird doch Bach's Instrumentalwerke z. B. schwerlich nur so nebenbei zu betrachten haben. Und sollen wir auch diese in summa als einen Ausdruck der Welt- und Willensverneinung betrachten? Jeder Künstler ist in jeder Kunst nur dadurch Künstler, daß er die Welt in irgend einer Weise sowohl bejaht als verneint, und der Ausdruck solcher Weltverneinung wird sich eben sowohl in Mozart (z. B. in der Schlußscene des „Don Juan" und in der „Zauberflöte"), wie der Ausdruck der entschiedensten Welt- (oder Willens-) Bejahung

in Bach, z. B. in vielen seiner Instrumentalwerke finden lassen. Und sollten wir schon einmal ein metaphysisches Prinzip als höchstes (d. h. alle andern bedingendes und einschließendes) Kunstprinzip anerkennen, dann wäre es uns gar leicht, ein solches zu formuliren, vermöge dessen, wenn man es gelten lassen wollte, durchaus Beethoven als der größte der Großen erscheinen müßte. Wie Goethe sehr einfach und doch sehr vielsagend über Shakespeare den Ausspruch that: „Man sieht bei ihm, wie dem Menschen zu Muthe ist", so würden wir von Beethoven etwa sagen: „Er zeigt, was der Mensch in der Freiheit vermag und was menschliche Freiheit bedeutet". Und sollte unser Autor kein Werk Beethoven's kennen, bei dessen Anhörung sich die ganze Seele in den Aether reinster Heiligung getaucht fühlte, wofern man überhaupt diese spezielle Art der Kunstwirkung (nicht ganz mit Unrecht) als einen ihrer höchsten Triumphe ansehen will?

Aber wie sehr eine einseitige, von einem abstrakten Dogma ausgehende Verehrung verblenden kann, davon gibt unser Autor ein bemerkenswerthes Beispiel, wenn er (S. 147), nachdem er von der „Oresteia" des Aeschylos behauptet hat, „daß die Jahrtausende nichts hervorgebracht hätten, was an die Großartigkeit und Tiefe, die machtvolle Schönheit dieser Trilogie hinangereicht hätte", wörtlich Folgendes sagt: „Nur ein Werk existirt, das, gleich der „Oresteia", keinem ästhetischen Schulbegriff angepaßt, gleich dieser in dramatisch-lyrischer Weise eine ganze Weltanschauung umfaßt; diese Riesenschöpfung aber gehört wesentlich dem Bereiche der Tonkunst an: es ist Bach's „Matthäus-Passion". Hiemit aber noch nicht zufrieden, erörtert der Verfasser noch weiter: „Und wie die nationale, vermöge ihrer staatlich-religiösen Voraussetzungen dem Wesen nach auf die beste Gestaltung dieses Lebens gerichtete Grundanschauung des Aeschylos zurücktritt gegen die allgemeine, das Leben in seiner innersten Wurzel erfassende, über dem Wechsel der zeitlichen Gestaltung stehende Anschauung des Christenthums — so ist auch die Passionsmusik Bach's erhaben über jene Trilogie".

Wir wollen absehen davon, wie problematisch es immer bleibt, eine Tragödie des Aeschylos und ein Tonwerk Bach's zu parallelisiren, und wie überschwenglich der Versuch ist, irgend ein Kunstwerk als das schlechthin größte der Welt zu proklamiren; aber das Eine müssen wir den Autor fragen, ob er wirklich außer der „Oresteia" des Aeschylos und der „Matthäus-Passion" von Bach kein Werk kennt, welches, so wenig wie diese, einem ästhetischen Schulbegriff anpaßbar ist, und keines, welches gleich diesen eine ganze Weltanschauung umfaßt?! Welchem ästhetischen Schulbegriff wäre wohl z. B. Shakespeare's „Lear" oder die „Antigone" des Sophokles anpaßbar? Und Werke, wie „Hamlet", „Faust", „Don Juan", ja Goethe's „Tasso" und Beethoven's dritte, achte und neunte Symphonie wären nicht ebenfalls als solche zu betrachten, welche eine ganze Weltanschauung umfassen? Der Autor erklärt doch selbst, — und wir stimmen hierin mit ihm überein, — daß die „Johannes-Passion" so ziemlich auf gleicher Höhe mit der „Matthäus-Passion" stehe. So hätten wir doch wenigstens schon zwei Werke, welche, als höchster Ausdruck der Weltverneinung, um den Preis der Weltherrschaft ringen könnten!

Wie sehr wir von der höchsten Bewunderung und lebendigsten Verehrung für Bach erfüllt sind, davon glauben wir hinreichende, die Aufrichtigkeit und Wahrheit derselben hoffentlich außer Zweifel stellende Proben gegeben zu haben. Es war ein wahrhaft überschwenglicher, göttlicher Genius, der in diesem Manne lebte, und eine Riesenkraft des Geistes, welche uns die Schöpfungen desselben kaum minder anstaunen läßt, als die Wunder des Universums. Aber wenn Lindner behaupten will, daß Bach frei von Manier gewesen sei, so begreifen wir nicht, wie ein Kenner der Bach'schen Werke, der mit Verständniß und Erkenntniß derselben zugleich Wahrheitsliebe verbindet, dergleichen behaupten kann. Wir sollten meinen, daß alle unbefangenen Kenner der Tonkunst darin übereinstimmen müßten, daß unter allen großen Meistern, welche diese Kunst im 18. Jahrhundert auf deutschem Boden hervorgebracht hat, ein einziger frei von aller Manier im Großen wie im Kleinen war, und dieser einzige ist Beethoven. In dieser Eigenschaft wenigstens müssen wir, gleichviel wie hoch man sie anschlagen mag, die höchste Palme für Beethoven requiriren, und in dieser Eigenschaft stehen ihm unter den Tondichtern vom ersten Rang vielleicht Haydn und Schubert am nächsten. Bach ist allerdings viel weniger manierirt (und dies ist in Anbetracht des viel engeren Kreises, in dem er sich bewegt, überaus erstaunlich und höchstes Zeugniß seiner riesigen Produktionskraft), als Mozart (zumal in seinen Instrumentalwerken) und Händel, aber schlechthin manierfrei wird er wohl nur einer Verehrung erscheinen können, die, indem sie zu lange und unverwandt in die Sonne blickt, ein wenig geblendet wurde.

Aber Lindner behauptet gelegentlich auch, daß Beethoven's große Messe, die er aus prinzipiellen Gründen (so daß seine Behauptung mit dem Prinzip steht und fällt,) weit unter Bach's H-moll-Messe stellt, selbst bei ausgezeichneter Ausführung ohne rechte Wirkung bleibe. Wir haben in Wien Ausführungen dieses Werkes erlebt, welche diese Behauptung wenigstens thatsächlich widerlegen, denn das Werk brachte eine ganz unzweifelbare, überaus mächtige und tiefe Wirkung hervor. Und wir für unsern Theil mindestens kennen kaum ein erhabeneres und ergreifenderes Gebet, als es das Kyrie eleison dieser Messe ist.

Sebastian Bach ist völlig einzig in seiner Größe und unnahbar auf seinem Gebiete, aber der Autor erlaube uns, die Zahl der musikalischen „Urgeister" wenigstens noch um einen zu vermehren, nämlich um den Beethoven's, so wollen wir ihm, wenn auch mit etwas schwerem Herzen, Händel und Gluck (der allerdings in die Reihe der musikalischen „Urgeister" gezählt zu werden unter den Heroen den entferntesten Anspruch hat), Haydn und Schubert Preis geben und Frieden mit ihm schließen.

„Prinzessin Montpensier."

Schauspiel in 5 Akten von A. E. Brachvogel. Zum ersten Mal aufgeführt auf dem Hoftheater zu Schwerin am 29. Januar 1865.

E. H. — Die erste Aufführung des neuen Schauspiels von Brachvogel: „Prinzessin Montpensier", das auch von den Hofbühnen in Berlin und Wien angenommen ist, fand am 29. Januar auf der Schweriner Hofbühne statt, und das Stück ward am 4. Februar in Anwesenheit des herbeigerufenen Dichters, wie es aufgenommen war, mit durchaus glänzendem Erfolge wiederholt. Der Dichter wußte nicht einmal um die erste Aufführung und ward so von unserem kundigen und wohlwollenden Intendanten aller Besorgnisse über den praktischen Erfolg überhoben. Das Stück ist voll lebendiger und wirkungsvoller Handlung, das Interesse wächst von Akt zu Akt, die Charaktere sind leicht und klar gezeichnet und die geschichtlichen Persönlichkeiten voller Wahrheit. Die Zeit ist die der Fronde, speziell die Jahre 1651 und 1652, die erste Regierungszeit Ludwig's XIV., eine Zeit, die nicht eben ein erhebliches geschichtliches Interesse bietet, als daß sie zur Bildungszeit des großen Königs gehört. Das ist denn auch das wesentlich Geschichtliche an dem Brachvogel'schen Werk. Die Geschichte ist nur die Hülle interessanter, aber erfundener dramatischer Vorgänge. Und das wird denn auch der Kritik die erste und nicht unberechtigte Handhabe des Tadels an die Hand geben. Das Stück trägt den Namen einer geschichtlichen Persönlichkeit. Man dürfte also mit Recht annehmen, daß, was wir von dieser Heldin erfahren, mehr als ein bloßes Charakterbild sei, daß wahre Vorgänge ihres Lebens den Mittelpunkt der Handlung bilden. Dem ist aber nicht so. Die Geschichte kennt keinen Hauptmann de Tarrascon, der hier in so spezielles und dauerndes Verhältniß zur Montpensier tritt. Er stellt sich als ein Jugendfreund des Königs dar und trägt eine erwiderte Neigung zur Prinzessin. Er verräth ihr bei Ausführung königlicher Befehle gegen die Führer der Fronde wegen solcher Neigung das Paßwort, um sie und ihren Vater zu retten. Der König verzeiht ihm den reuevoll gebeichteten Verrath, den er der Montpensier gegenüber, welche Gnade für Tarrascon erfleht, für seinen Befehl ausgibt. Die Montpensier, über diesen scheinbaren Betrug des Geliebten erzürnt, vereitelt den Sieg des Königs gegen die Aufständischen durch das selbst angestiftete Feuer von der sonst neutralen Bastille und, von dem Vater und dessen Anhängern verlassen, wird sie von Tarrascon, der mit den Seinen die Bastille erklimmt, gefangen. Der König befiehlt, daß sie mit dem, der sie sich erkämpft habe, getraut werde, und dieser Gewaltstreich des Königs bringt denn nun auch den Tarrascon dahin, daß er die sich seinem Schutz ergebende Geliebte jedenfalls vor demselben zu sichern gedenkt. Aber seine Desertion mißlingt und er ist bereit, seinem Leben im entscheidenden Moment durch einen Pistolenschuß ein Ende zu machen, — als die Montpensier dies mit einem Schrei des Entsetzens verhindert, und überwunden von Liebe, ihrem Vater, der sie verlassen hat, und damit der Ehre ihres fürstlichen Standes entsagt. Sie ist bereit die Frau des Hauptmanns v. Tarrascon zu werden. In diesem Moment tritt der König ein und entläßt zwar den Hauptmann aus seinem Dienst, will aber dem geliebten Jugendfreund den Lohn seiner Tapferkeit nicht länger vorenthalten, indem er ihn zum Herzog von Montpensier ernennt. So schließt die Scene mit Wärme und liebenswürdiger Galanterie des Königs für die widerspenstige Kousine ab, aber der ganze Vorgang ist vom Anfang bis zum Ende erfunden. Man weiß nur zu gut, daß die Prinzessin erst in ihrem 40. Jahr mit dem Grafen Lauzun

sich vermählte, der in zehnjährigem Gefängniß von ihr getrennt wurde und aus seinem poetischen Abenteuer mit der Spinne bekannt ist.

Gespielt wurde das sorgfältig studirte Stück ganz vortrefflich, und der Dichter selbst war über den Eifer aller Mitwirkenden, die in der Probe das Stück ohne Souffleur spielten, sichtlich ergriffen und überrascht. Der Dichter ward nach dem dritten Akt (Erstürmung der Bastille) und zum Schluß gerufen. Auch die Darsteller der Hauptrollen theilten mit ihm und wiederholt diese Ehre. Die Prinzessin Montpensier spielte Frl. Röckel. Obwohl die Rolle durchaus nicht dem Talent und Rollenfach der Darstellerin entspricht, wußte sich die Künstlerin dieselbe doch so zu eigen zu machen, daß sie mit Recht gefiel. Wohl der Bühne, die ihre Mitglieder selbst zu solchen Leistungen heranzuziehen vermag! Im bequemen Dahingehen auf der durch natürliche Anlagen bezeichneten Bahn ist eine Kunstübung, wie diese, nicht zu erlangen, wo vollkommen Gutes erst durch die Bemeisterung und Unterwerfung der Mittel unter künstlerisches Verständniß und künstlerische Ausführung erreicht wird. Leider verläßt uns diese geschätzte junge Dame, die beim Schluß der Saison an das Hoftheater zu Hannover geht. Ganz vorzüglich spielte Hr. Feltscher den Tarrascon, diese ungemein dankbare Rolle, die aber erst in wohlberechneter Mäßigung zu wahrer Wirkung gelangt. Namentlich bei der Wiederholung führte Hr. Feltscher diese Rolle in der angedeuteten Weise mit völliger Sicherheit durch. Hr. Bethge war in der Rolle des Königs ganz an seinem Platz. Eine feine, leichte und elegante Spielweise vollendete die Charakteristik des Dichters in einer Persönlichkeit, welcher ein kleidlicher Zug des Humors vortrefflich steht.

Unsere Berichte ergehen sich in einem ergiebigen Lob. Aber es wäre eine kritische Sünde, bei der Leitung und den Leistungen unserer Hofbühne, die jeder Bühne Deutschlands zur Ehre gereichen würden, an kleinlichem Tadel zu haften. Der Besuch der bedeutendsten Bühnen belehrt uns, daß nichts vollkommen ist, und Manches leider nur zu sehr der traditionellen Unnatur entspricht, die vorzugsweise auf großen Bühnen herrscht. Das ist den jetzigen Darstellungen unserer Bühne mit Recht nachzurühmen, daß sie ein künstlerisches Maß der Natur erstreben, wie es selten gefunden wird.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

9. — 15. Februar: „Don Karlos". — „Rosenmüller und Finke". — „Eglantine". — „Ein verarmter Edelmann". — „Frauenfreundschaft", „Excellenz" und „Rezept gegen Schwiegermütter" — „Doktor Wespe" — „Katharina Howard", Trauerspiel in 5 A. von Gottschall, neu.

Nach zwei Monaten, welche das Burgtheater größtentheils den Abschiedsrollen Fichtner's und zuletzt den Wiederholungen dreier Blütten-Novitäten gewidmet hatte, erschien am 15. d. M., als die erste größere ernste Neuigkeit das oben genannte Trauerspiel von Gottschall.

Das Stück hat nur einen sehr mäßigen Erfolg gehabt, wenn überhaupt von der Danksagung des Regisseurs nach zwei Aktschlüssen auf einen Erfolg geschlossen werden kann. Anfangs fühlten wir uns geneigt, der Kälte des Publikums Unrecht zu geben, denn das Stück ist in seiner Anlage korrekt und die Personen beginnen sich charaktervoll zu entwickeln; daß sie überdies eine gebildete, mitunter poetische Sprache reden, versteht sich bei Gottschall von selbst. Die weitere Durchführung, entspricht aber dieser Anlage nur wenig und rechtfertigte allmählich die zuwartende Haltung des Publikums. Der Hauptkonflikt — der Seelenkampf der Katharina Howard, ob sie ihren Geliebten dadurch vom Tode retten soll, daß sie sich dem Könige antrauen läßt — entbehrt des überwältigenden Pathos einer starken, zur inneren Nöthigung gewordenen Leidenschaft. Auch weiterhin bis zum Schluß wird Katharina nicht so sehr durch innere Motive, als durch äußere Gefahren und Einwirkungen hin und her geworfen, und erweist sich ihr Geliebter Arthur zu schwächlich in seinem Zorn gegen ihre an sich doch gewiß schuldvolle That — da sie das Leben des Geliebten höher geschätzt, als Ehre und Treue — und zu bereit, an ihrer Seite ein Märtyrerthum anzutreten, welches nichts besonders Rührendes oder Erhebendes für uns hat. Wir werden übrigens nicht versäumen, wenn das Trauerspiel sich auf dem Repertoir erhält, darauf zurückzukommen, eventuell unsere Ansicht zu modifiziren.

Frl. Wolter in der Titelrolle erschien etwas angegriffen und entfaltete nicht alle Mittel der Kunst und des Effekts, welche vielleicht der Hauptgestalt und mithin dem Stücke wärmeres Leben verliehen hätten. Sie sprach zwar ihren Monolog im dritten Akte und sonst Einzelnes sehr schön, schien aber im Ganzen nicht mit ganzer Kraft und Ueberzeugung bei der Sache. Desgleichen hielt Hr. Sonnenthal seine freilich schwache Rolle nur

momentan auf der Oberfläche, und ließ immer gleich die Flügel sinken, sobald die Situation erlahmte, während es doch die Aufgabe des Schauspielers ist, auch undankbare Situationen und schwächliche Charaktere zu tragen und zu adeln.

Mehr thaten die meisten Uebrigen für ihre Rollen. Hr. Gabillon schuf nach längerer Zeit wieder einmal eine kernige Gestalt. Sein König Heinrich VIII. ist keine formvollendete (siehe die ungelenken Bewegungen mit beiden Armen), aber eine charaktervolle Studie. Hr. Lewinsky suchte dem Hofnarren an Humor und Gemüth beizubringen, was der Dichter versäumt hatte. Hr. Förster zeichnete den Cromwell sehr fein und individuell, Hr. La Roche hielt den Cranmer in etwas allgemeinen, aber immerhin würdigen Zügen, und Hr. Franz Kierschner gab mit Diskretion und Verständniß die sehr heikle Rolle des Culepepper. Hr. Franz dagegen war als Norfolk nicht geschmeidig genug; hier hätte die noble Haltung Löwe's wohlgethan. Frl. Wetzel (Lady Rochefort) spielte ihre paar Scenen mit Fleiß und korrekt, wenn auch nur schablonenhaft. Das Ensemble war gut, die Zugabe jedoch an Statisterei, Kostümirung u. s. w. eher mangelhaft. In der Kunst, einem Trauerspiel in der Gesammthaltung und Ausschmückung etwas historischen Geist und frisches Leben zu verleihen, geht die Burgregie entschieden rückwärts.

Operntheater.

2. — 15. Februar: „Concini" (2 Mal). — „Jotta". — „Die Zauberflöte". — „Die Jüdin". — „Der Troubadour". — „Margarethe". — „Gräfin Egmont". — „Lucia von Lammermoor". — „Robert und Bertrand". — „Fidelio". — „Der Prophet". — „Monte Christo". — „Die Hugenotten". — Frl. v. Murska a. G.

In unserem letzten Opernberichte haben wir auseinandergesetzt, auf welche Schwierigkeiten das Novitäten-Unicum unseres Operntheaters schon in dieser Eigenschaft stoßen muß, welche übermäßig gesteigerte Anforderungen an dasselbe gestellt werden, wie schwer, ja wie unmöglich nachgerade die Befriedigung dieser Voraussetzungen geworden ist. Wir haben aber auch hinzufügen müssen, daß wir es in Th. Loewe's „Concini" mehr mit den äußeren Behelfen, als mit der ursprünglichen Begabung zur Opernkomposition zu thun haben, — und dieser Wahrnehmung können wir uns auch diesmal nicht entziehen.

Man hat sich mehrfach gegen das Textbuch des Hrn. Lewitschnigg gewendet; mit Recht, aber, wie uns dünkt, auch mit Unrecht. Der Text zu „Concini" gehört sicherlich zu den schwächeren Exemplaren dieses Stückwerkes von einem Literaturzweig, der Verfasser weiß offenbar seinen Stoff nicht zu bewältigen, er greift, wie zufällig, bald nach dem geschichtlichen Anhaltspunkte, bald nach dem romantischen Aufputz, kümmert sich nicht um Motivirung und Folgerung, macht die Titelrolle zu einer so verschwindend unbedeutenden Figur, daß man sie ohne Beeinträchtigung der Handlung einfach wegstreichen könnte, und gibt uns mit beunruhigender Ueberstürzung eine fertige Situation nach der anderen zu besehen. Das ist nun freilich nicht das Ideal eines Operntextes; allein wir dürfen nie vergessen, daß auf Grundlage nicht viel besserer Textschablonen die musikalischen Meister aller Länder ihre Meisterwerke geschaffen haben, daß zum mindesten die Anforderungen an das Textbuch sehr relativer Natur sind, indem es in der Hand des wahrhaft begabten Musikers liegt, auch das schlechteste Textschema zur Grundlage eines Kunstwerkes zu machen, während das bestgeformte Buch in der Hand des Stümpers oder bloßen musikalischen Handwerkers musikalisch unfruchtbar bleibt. „Wenn der Ton drinnen steckt, so muß er heraus", sprach Beethoven einst, wenn wir nicht irren, zu einem Fagottisten; wenn aber das Talent nicht drinnen ist, so wird auch mit dem besten Textbuch kein anderes Resultat zu Tage gefördert, als z. B. von Hrn. Lewitschnigg im Bunde mit Hrn. Loewe zu Stande gebracht worden ist.

Hätten wir es mit einem Erstlingswerk zu thun, in welchem neben bedeutungsvollen Anzeichen von Talent manche Unzukömmlichkeit, manches Zuviel und Zuwenig, eine etwaige Unkenntniß der Form und dergleichen Nebengebrechen die Gesammtwirkung beeinträchtigten, — wir würden nicht allein Nachsicht üben, sondern vielmehr zu weiterem Schaffen aufmuntern. In dem ganzen „Concini" aber wüßten wir nicht eine Nummer, aus welcher ein eigenthümliches Talent hervorleuchtete, während gerade die Aeußerungsformen von großer Reife, wenn nicht von Ueberreife zeugen. Der Komponist weiß das Orchester fachgemäß zu behandeln, seine Instrumentirung ist zwar größtentheils überladen, theilweise lärmend und theilweise barock; allein diese Fehler hat er mit berühmten und beliebten Komponisten — Marschner, Verdi, Meyerbeer — gemein, es sind nicht die Fehler eines Anfängers; es sind weit mehr die Einflüße herrschender Richtungen darin bemerkbar, als die

Lücken oder Uebergriffe des gährenden, ringenden, sich selbst nicht kennenden Genius. Diesem verzeiht man viel, weil man viel von ihm zu erwarten hat, weil man seinen mächtigen Flügelschlag heraus fühlt.

Dem ganzen „Concini" aber fehlt vor Allem die musikalische Erfindung. Mochte die Einkleidung sein, wie sie wollte, wo blieben aber die einzukleidenden Ideen, was ist dem Komponisten eingefallen, wo ist seine musikalische Legitimation zu öffentlichem Schaffen und Wirken auf diesem Felde? Nicht derjenige, der die nöthigen Studien absolvirt, Partituren Anderer studirt, sich die üblichen zeitgemäßen Formen angeeignet hat, sondern derjenige ist dazu berechtigt, der diese Formen mit eigenen Gedanken auszufüllen vermag, der wenigstens vorläufig im Einzelnen sich dazu befähigt zeigt. In der Loewe'schen Oper ist nichts dergleichen. Allen Ensemblesätzen breiterer Faktur ist der Komponist aus dem Wege gegangen; kein machtvoller Chor, kein durchgearbeitetes Finale verleiht dem Werke einen gediegenen Schwerpunkt; eben so wenig aber treten einzelne Lichtpunkte als unwiderlegliche Zeugen der eigenthümlichen Begabung hervor. Wahre Empfindung spricht sich nirgends in überzeugender Weise aus. Ein Kulminationspunkt, Robert's Ausruf vor dem Finale des dritten Aktes:

„Dein schönster Engel hat getogen,
Verzeihen kann nur Gott allein",

bringt zwar einen effektvollen Akkordwechsel; dieser ist aber mehr überraschend als ergreifend. Auch in den Arien ist wenig Ausdruck innerer Empfindung. Sie haben zwar den Vorzug, daß sie alle schablonenhafte Eintheilung und alles Liedmäßige vermeiden, dabei aber auch den Nachtheil der Gedankenarmuth, des unruhigen Ueberspringens von einem Melodie-Anlauf zum andern, ohne Rast und Ruhe, so daß man immer wähnt, der Komponist dränge mit Macht über Unwesentliches hinweg, um seine ganze Kraft irgend einem entscheidenden Moment zuzuwenden, bis man inne wird, daß man auf diese Weise die ganze Oper erwartungsvoll und unbefriedigt mitangehört hat, ein Werk, — um es schließlich noch einmal zusammenfassend zu wiederholen — dessen Anlage und dessen Formen sowohl den berechtigten Anforderungen, als auch der übertriebenen Ausdrucksweise der modernen „großen Oper" nicht ohne formelle Fachgewandtheit gerecht werden, dessen Inhalt aber an Eigenthümlichkeit und Gedankenfülle das Wesentliche vermissen läßt, — nicht das verfehlte Werk eines hoffnungsreichen Talents, sondern die wohlüberlegte Arbeit der gewiegten Mittelmäßigkeit, — deren Bestrebungen übrigens gewiß ein milderes Urtheil finden würden, wenn sie nicht als alleinige Frucht der direktorialen Thätigkeit (?), sondern als eine Novität unter mehreren mehr Vergleichungs- und Anhaltspunkte dem Publikum darböte. Unter den obwaltenden Umständen aber ist es kein Wunder, wenn „Concini" schon bei der dritten Aufführung zur Hälfte leere Bänke, zur Hälfte gelangweilte Gesichter vorfand.

Die Aufführung des „Concini" müssen wir wiederholt als eine vielfach gelungene bezeichnen. Sämmtlichen Solisten muß vorerst die Undankbarkeit ihrer Partien angerechnet werden. Keiner von ihnen hat Gelegenheit, sich im Spiel oder Gesang hervorzuthun; trotzdem that jeder seine Schuldigkeit. Die meiste Anstrengung erfordert die Tenorpartie (Robert). Hr. Wachtel entledigte sich ihrer in etwas ungleicher, aber doch überwiegend anerkennenswerther Weise. Der Wohllaut seines Prachtorgans und die schöne Emittirung desselben berührt zunächst überaus erquicklich; desgleichen erfreut man sich an der Leichtigkeit der Vokalisation, an dem negativen Vorzug des nicht-Tremolirens, an der Deutlichkeit der Aussprache. An Tönen, welche ein inneres Gemüthsleben widerstrahlen, ist Hr. Wachtel allerdings sehr arm; doch muß anerkannt werden, daß er sich alle Mühe gab, der Partie des Robert auch von der dramatischen Seite beizukommen, und daß sein Spiel demgemäß ein zwar nicht hervorragendes, doch aber sicherlich genügendes war. Die eigentliche Schattenseite bei Hrn. Wachtel scheint uns indessen in seiner mangelhaften musikalischen Ausbildung zu liegen. Er ist offenbar nicht, was man „musikalisch sein" nennt: daher die häufigen kleineren und größeren Intonationsfehler, daher die Verlegenheit bei eventueller Gedächtnißschwäche. Im vierten Akt des „Concini" (dritte Aufführung) blieb Hr. Wachtel plötzlich stecken — Grund genug, unser an „musikalische" Sänger gewöhntes Publikum zu indisponiren.

Die zweck- und inhaltlose Titelrolle führte Hr. Beck mit all' der Kraft, dem Eifer und der Intelligenz durch, die man an diesem Künstler schätzt. Wie schade, daß auch ein so vielfach begabter, der Vervollkommnung so fähiger und ihr so bereitwillig entgegenstrebender Künstler innerhalb eines abgedroschenen Repertoirs, ohne Anregung durch Gelegenheiten zu neuen bedeutenden Schöpfungen verkümmern muß!

Frl. Destinn kann, ihrem Stimm-Umfange nach, nur auf einen kleinen Rollenkreis Anspruch machen; wo aber, wie hier, eine Partie entweder so völlig für

sie paßt, oder ihr doch so gut angepaßt wird, da leistet sie auch sehr Tüchtiges, denn an Gefühl für das Dramatische fehlt es ihr nicht, und ihre Ausdrucksweise zeugt von Verständniß, um so mehr, wenn sie, wie diesmal in der Partie der Margarethe von Miroir, ihren Feuereifer zu zügeln versteht. So war sie denn in der That diesmal eine anmuthende Erscheinung, ihre Haltung eine sehr feine und würdige, der Gesang großentheils, das Spiel durchaus gelungen, leider nur die Partie zu innerlich leer, um damit zu effektuiren.

In den dem Umfange nach kleineren Partien des Dorego, Vitry und Harley waren die HH. Hrabanek, Mayerhofer und Lay bestens bemüht, sich dem Ensemble wirksam anzuschließen. Chor und Orchester hielten sich gut; Hr. Proch dirigirt die Oper mit gewohntem Eifer. Weniger gelungen war die Ausstattung. Auf Dekorationen und Kostüm war gar nichts verwendet, und gar nichts mittelst Sceuirung gethan worden, um der Illusion einigermaßen zu Hilfe zu kommen. Ein richtiger Theaterbrand im ersten, ein richtiger Theateraufzug im zweiten Akt, — das ist so ziemlich Alles, was unsere Opernregie zusammen zu bringen im Stande ist, und selbst damit wird geknausert, selbst diesen Herrlichkeiten wird möglichst viel an Wahrscheinlichkeit wie an Aufwand abgezwackt.

Am 13. d. M. hatte Meyerbeer's „Prophet“, lange nicht gegeben und diesmal mit Frl. Bettelheim (Fides) besetzt, ein volles Haus gemacht, welches im Verlauf des Abends von den verschiedenartigsten Stimmungsäußerungen widerhallte. Sagen wir es nur gleich: Frl. Bettelheim's Leistung war keine durchgreifend imponirende, aber doch eine sehr bemerkenswerthe und jedenfalls der Art, daß sie als Beweis gelten kann, wie Unrecht es sei, eine so lche Stimme und ein solches Talent so, wie es am Operntheater bisher der Fall war, zu vernachlässigen.

Der unglücklich kolossale Umfang dieser Meyerbeer'schen Monstrepartie erfordert bekanntlich eine Vereinigung der richtigen Alt- und Mezzosopranlage mit der freien Verfügung auch über die hohen Soprantöne, die vollkommene Beherrschung des Organs im getragenen, im dramatisch gesteigerten wie im kolorirten Gesang, endlich ein einheitlich großartiges und doch wieder mannigfaltig farbenreiches Spiel, unterstützt durch eine imponirende Persönlichkeit. Zu einer solchen Partie gehört demgemäß ein Phänomen an Stimme und Spiel, oder jene gewisse Stimmlosigkeit, die sich in allen Tonlagen mit gleicher Routine zu helfen weiß, nebst jener Unverschämtheit, die sich in allen Situationen gleich wirkungsvoll behauptet. Frl. Bettelheim genügt den stimmlichen Anforderungen nahezu, den gesanglichen in erfreulichstem Maße, den dramatischen bis jetzt nur theilweise; — an Unverschämtheit freilich gebricht es ihr gänzlich, daher die geringere Wirkung für jenen Theil des Publikums, der geblendet sein will, für den die Virtuosen und Naturalisten flunkern. Wer hingegen Einfachheit, Ebenmaß, gediegene Schule den Modekapriolen vorzieht, der wird an der neuesten Leistung des Frl. Bettelheim gewiß sehr viel Schönes und Tüchtiges gefunden haben. Mit Hilfe einiger Transponirungen, die aber nichts Störendes haben, beherrscht, wie gesagt, ihre Altstimme nahezu die ganze Partie; wenigstens wüßten wir nur einen hohen Ton (Arioso des zweiten Aktes), der ihr mißglückt wäre. Ihr Gesangsvortrag hat uns, wie gesagt, auf's erfreulichste berührt, denn es verband sich darin innere Wärme mit seltener Korrektheit. Wir haben die gepriesensten Fides-Darstellerinnen gehört, und den Eindruck mitgefühlt, den jede von ihnen in ihrer Art hervorbrachte: die Schöpferin der Rolle, Fr. Viardot-Garcia, durch meisterliche Vereinigung von Kraft, Feuer, Würde im Spiel mit künstlerischer Beherrschung eines schon beschädigten Materials; die stimmlich ungenügende La Grange durch ihre feine Bildung und Routine; die feurige Csillag durch Stimme und Temperament; die gebildete Johanna Wagner durch an Affektation streifende Plastik; keine aber hat uns im Gesang, diesen ausschließlich betrachtet, so befriedigt, wie Frl. Bettelheim. Das Arioso im zweiten Akte namentlich ward musterhaft vorgetragen: mit tiefer Empfindung, die nicht einen Augenblick die Regeln der musikalischen Betonung, des bel canto außer Acht ließ, mit bescheidenstem Vermeiden aller scharfen Kontraste, alles Blökens, Tremolirens, Ritardirens, Forcirens und sonstiger hier so verführerisch nahe liegender Verzerrungen. — kurz so gut, daß ein Theil des Publikums, an stärkere, gepfefferte Effekte gewöhnt, einigermaßen verdutzt dreinsah. — Eben so schön sang Frl. Bettelheim die Bettelstrophen, so weit man diese widrige Jammermusik schön singen kann, und erzielte damit auch einen bedeutenden Erfolg; desgleichen mit der Arie im fünften Akt, in welcher sich wieder ihre schöne Stimme, richtige Vokalisation, gute Methode sowohl im getragenen Gesang als auch in den Passagen trefflich und wirkungsvoll bewährte.

Daß ihr der vierte Akt auch gesanglich am wenigsten gelingen wollte, erklärt sich daraus, daß hier die

Gesangspartie am innigsten mit dem dramatischen Element verbunden ist; letzteres aber bildete die schwache Seite der Leistung. Schon die Maske war nicht gelungen, die Schminke zu stark aufgetragen, das Gesicht mehr der gefälliger Frau Marthe, als der ehrwürdigen Fides angemessen, die Mimik unbedeutend, Haltung, Geberde und Wortausdruck mehr gutmüthig als kräftig. Die Momente der mütterlichen Zärtlichkeit traten demgemäß noch am besten hervor (erster und zweiter Akt). Fides aber, wie sie aus Scribe's und namentlich aus Meyerbeer's Händen hervorgegangen, ist auch ein starkes Weib, eine Art Heldenmutter, deren Körper zwar momentan den Leiden nachgeben kann (Bettelarie), deren Geist und leidenschaftliches Fühlen sich aber bald wieder zur vollen Energie, selbst bis zu heroischen Fluchesworten erhebt, beim Anblick des Sohnes als Prophet alle Qualen gekränkter Mutterliebe und verletzten Stolzes durchfühlt, vor seinem bezaubernden Blick und der Gefahr, in der er schwebt, Alles vergißt, um ihn zu schützen, zuletzt aber (fünfter Akt) in der vollen Majestät der mütterlichen Richterin, und dann gleich wieder weiblich vergebend und vergessend erscheint, — ein Chamäleon gewiß, wenn nicht ein Zerrbild, — in welchem aber jedenfalls eine gewisse edle Strenge, matronenhafte Größe, tragisches Pathos die Hauptsache ist, — an unserer neuen Fides aber vermißt wurde. Wir machen ihr daraus kein Verbrechen; sie ist noch jung, solcher Aufgaben ungewohnt, und erst die Zukunft kann zeigen, in wiefern sie auch derlei hochpathetischen Rollen gewachsen sei. Daß sie aber mit ihrer schönen Stimme künstlerisch walten könne, daß sie somit zu einer der besten Gesangskünstlerinnen der Gegenwart heranreife, das hat uns ihre Fides auf's neue bewiesen, und das ist, bei dem Mangel an klassisch geschulten Sängerinnen, sehr viel. — Am meisten Beifall erhielt Frl. Bettelheim in der ersten Scene des vierten und im fünften Akt.

Nicht so günstig war der Abend für Hrn. Wachtel. Abermals ließ er sich einen störenden Gedächtnißfehler (im Schlußquartett des zweiten Aktes) zu Schulden kommen, der ihm den Unwillen des Publikums zuzog. Es war jammerschade, denn unser Heldentenor war gerade trefflich bei Stimme. Den Propheten von innen heraus künstlerisch zu beseelen wird Hr. Wachtel zwar niemals vermögen; allein seine Darstellung war doch keinen Augenblick störend, und sein Gesang an einzelnen Stellen des zweiten und dritten Aktes (z. B. „Sinkt nieder in die Knie") von sehr schöner Klangwirkung.

Die sonstige Aufführung des „Propheten" war diesmal ausnahmsweise eine sorgfältigere. Von der Bertha muß freilich abgesehen werden. Sie ist unter aller Kritik, — kriegt aber ihre 13,000 Gulden jährlicher Gage. Die Partie des Jonas hat durch Hrn. Dalfy's eindringliche Stimme, gut musikalische Ausführung und sorgfältiges Spiel wesentlich gewonnen. Die beiden andern Wiedertäufer sind durch die HH. Draxler und Hrabanek gut, Oberthal durch Hrn. Schmid trefflich besetzt. Das Ensemble wird durch Hrn. Proch zwar in ungebührlich rasenden Zeitmaßen, aber doch präcis zusammengehalten und namentlich der Bauernchor im ersten Akt war ungemein frisch und wirkungsvoll.

Wiener Konzertbericht.

Quartette.

Laub. — Hellmesberger.

Laub schloß seinen Cyklus am 9. mit Haydn (op. 20), Beethoven (Geister-Trio) und Mendelssohn (Oktett, auf vielseitiges Verlangen), — und Hellmesberger am 12. mit Haydn (E-dur), Schumann (Klavier-Trio) und Beethoven (op. 132), beide in der glänzendsten Weise.

Hr. Epstein spielte das Beethoven'sche Trio sauber und korrekt und mit dem sichtlichen Streben, dem Werke auch hinsichtlich der erforderlichen Breite und Kraft im Vortrage gerecht zu zu werden. Bei aller Anerkennung dieser Leistung würden wir es aber doch lieber sehen, wenn der hochgeschätzte Künstler solchen Werken aus dem Wege ginge, welche seinem Temperament und der Richtung seines schönen Talentes so wenig entsprechen. — Laub's hervorragende Leistung im Mendelssohn'schen Oktett ist längst gewürdigt. Der etwas im Symphoniestyl gehaltene, so überaus schwungvolle erste und der neckisch liebliche dritte Satz, die zu dem Schönsten und Effektvollsten gehören dürften, was Mendelssohn geschrieben hat, können nicht vollendeter und wirkungsvoller zu Gehör gebracht werden, als es durch Laub der Fall ist. Wir möchten überhaupt Laub den Mendelssohn-Spieler par excellence nennen: die äußerliche Leidenschaftlichkeit, das scheinbare Drängen, die etwas unruhige Hast einerseits, und andrerseits das Ungezwungene, jeder Affektation Baare, Spielende in der Wiedergabe des Neckisch-Elfenartigen, das sind Eigenschaften, die ihn hiezu wie keinen Zweiten befähigen.

In der Hellmesberger'schen Abschieds-Produktion erfreute uns Frl. Hauffe noch ein Mal mit ihrer in geistiger wie technischer Beziehung gleich hervorragenden Leistung. Daß wir die trefflichen Eigenschaften der Künstlerin lieber in der Wiedergabe eines Beethoven'schen als eines Schumann'schen Werkes bewundert hätten, weil wir der innersten Ueberzeugung sind, daß die vorwiegende Beschäftigung mit den Kompositionen des Letztgenannten mit der Zeit verderblich auf jedes künstlerische Naturell einwirken muß, geben wir nur als ganz individuelle Ansicht. — Das große A-moll-Quartett von Beethoven in vollendeter Weise gespielt, beschloß die diesjährige Quartett-Saison in der würdigsten Weise.

An den beiden erwähnten Abenden war der Saal überfüllt, die Stimmung eine gehobene und der Beifall ein enthusiastischer.

Es wäre wohl hier, bei den Abschiedsworten, welche wir für heuer an unsere zwei Quartett-Unternehmungen richten, die sehr verlockende Gelegenheit, eine Parallele zwischen beiden zu ziehen. Wir wollen jedoch dieser Versuchung, wenigstens in Bezug auf die beiden Anführer, kühn widerstehen. Wir wollen uns und Andern nichts an der reinen Freude abzwacken, zwei so tüchtige Künstler im edlen Wettkampfe alljährlich in die Schranken treten zu sehen. Auch sind schon zu wiederholten Malen an andern Orten, und selbst in d. Bl. bei Gelegenheit der einzelnen Besprechungen, Vergleiche angestellt, theilweise Parallelen versucht worden. Die mitkämpfende kleine Schaar der Braven aber, welche ihren Führern so tapfer zum Siege verhelfen, werden gewöhnlich nur mit kurzem allgemeinem Lob abgefertigt, weßhalb wir glauben, daß eine Gegeneinanderstellung der beiden Lager mit ihren Vorzügen und Schwächen hier am Platze sein dürfte. *)

Durst war bisher die festeste Stütze des Hellmesberger'schen Vierblattes, der einzige, welcher der Unternehmung vom Anbeginn (im Jahre 1849) durch die ganze Zeit bei den bis jetzt erfolgten 150 Produktionen, unwandelbar treu geblieben ist. Sein Ton ist klein, doch für den Sekundarius gerade genügend und von untadelhafter Reinheit. Durst's Spiel ist immer korrekt, nett und zierlich, dabei nicht ohne Wärme, nur zuweilen etwas süßlich; bei der vollständigsten Unterordnung versteht er es doch trefflich, da wo es geboten ist, entsprechend hervorzutreten (wir erinnern hier beispielsweise nur an seinen Vortrag des getragenen Gesanges gegen den Schluß der Fuge im Rasumoffsky'schen C-dur-Quartett). Sein größter Vorzug ist aber ein Anschmiegen an den Primarius und ein Eingehen in alle, auch die minutiösesten Intentionen desselben, wie man es im gleichen Maße kaum wieder antreffen wird. In dieser Beziehung dürfte sein Verlust von Hellmesberger am stärksten empfunden, und sein Ersatz am schwersten zu finden sein. *) Der Sekundarius im Laub'schen Quartett kann den Vergleich mit Durst nicht bestehen. Hr. Käßmayer ist ein ganz tüchtiger Musiker und Orchestergeiger; im Quartett aber ist sein Ton rauh und seine Vortragsweise oft roh. Möglich, daß er nach längerem Zusammenwirken sich besser beherrschen und anschmiegen lernt, allein wir glauben kaum, daß sich überhaupt sein künstlerisches Naturell zum Quartettspiel eigne.

Bei der Bratsche finden wir das umgekehrte Verhältniß. Hier muß der bereits seit Jahren bei Hellmesberger mitwirkende Dobyhal vor dem jungen, erst in dieser Saison bei Laub eingetretenen Hilbert den Kürzern ziehen. Hr. Dobyhal wird seinem Part in technischer Beziehung stets vollkommen gerecht: er ist fest musikalisch, spielt rein und korrekt, aber mit so unerschütterlicher Gleichgiltigkeit und so eisiger Kälte, daß die im Viergespräch so wichtige Bratsche in seinen Händen niemals die ihr gebührende Stellung einnimmt. Hr. Hilbert im Gegentheile versteht es, ohne je aus dem Rahmen zu treten, dem Instrumente sein Recht widerfahren zu lassen: er betont richtig, hebt die wichtigen Stellen stets entsprechend hervor, und dabei ist sein Spiel rein, korrekt und, was die Hauptsache ist, von innen heraus erwärmt; auch sein Ton ist voll und schön.

Die Cellisten in den beiden Unternehmungen leisten relativ Befriedigendes, nämlich im Hinblick auf den besonders in Wien wirklich trostlosen Mangel an Künstlern auf diesem Instrument. Wer ehemals den alten Linke und später Borzaga im Quartett gehört hat, der kann sich unmöglich mit dem dünnen, hölzernen Ton und mit der ängstlichen und kleinlichen Spielweise unserer beiden jetzigen Cellisten befreunden. Es ist leicht begreiflich, wie nachtheilig es

*) Auch über die mitwirkenden Pianisten und Pianistinnen können wir uns füglich eines jeden Urtheils enthalten, da die Leistungen derselben in den Einzeln-Referaten stets besprochen wurden.

*) Hr. Durst hat, wie verlautet, heuer zum letzten Male im Hellmesberger'schen Quartett mitgewirkt. Es sei hier noch erwähnt, daß er vom Jahre 1844 bis 1857 in einem Privathause mit Mayseder Quartette gespielt hat, und auch von diesem Meister als das Muster eines Sekundarius oft bezeichnet wurde.

für die Gesammtwirkung ist, wenn bei einem Quartett dem Baß, der natürlich das Fundament bildet, auf welchem das ganze Tongebäude errichtet ist, die Größe und Breite, die Macht und Kraft vollständig abgehen. Was den beiden Herren am meisten zu statten kommt, ist die Gewohnheit und die Nothwendigkeit. Das Publikum kann keine Vergleiche anstellen, hat sich folglich an sie gewöhnt; Andere sind nicht da, folglich müssen sie wohl die Besten sein. Wir sind übrigens weit entfernt, den HH. Schlesinger und Röver jedes Verdienst abzusprechen: sie sind beide recht gute Solospieler, nur leider keine echten Quartettspieler, woran sie gewissermaßen unschuldig sind: ein schwacher Bariton wird auch niemals als Sarastro genügen. Noch muß anerkannt werden, daß beide Herren in der letzten Zeit bedeutende Fortschritte gemacht, und fortwährend an ihrer Ausbildung für das Quartettfach fleißig arbeiten. Hr. Schlesinger hat sein ehemals von der Damenwelt als so rührend und gefühlvoll bewundertes Meckern vollständig abgelegt, und wird von Jahr zu Jahr weniger süßlich im Vortrage der Kantilenen: er gewinnt sogar etwas an Ton. Hr. Röver, ohne jede gründlichere musikalische Bildung, war ein ganz unbedeutender „Reverie-Geiger" und „Waldvöglein-Begleiter", als ihn Hellmesberger nothgedrungen zum Nachfolger Borzaga's erkor. Das Wagniß war groß, doch es gelang über Erwarten. Anfangs freilich war Hr. Röver von einer Aengstlichkeit und Unsicherheit, die oft peinlich wirkte, und nicht wenig Verstöße zur Folge hatte: doch schon im zweiten Jahr ging es auffallend besser, und nun füllt er seinen Platz, wie gesagt, relativ ganz gut aus, was jedenfalls dem Talente, dem redlichen Streben und dem Fleiße des Künstlers das beste Zeugniß ausstellt. — Die HH. Bachrich und Thalmann, welche heuer bei den Quintetten die zweite Viola spielten, genügen hiezu vollkommen. Der nach Erforderniß zugezogene Hr. Wrany ist bekanntlich gegenwärtig unser bester Kontrabassist, wenngleich sein Ton ebenfalls hinsichtlich der Fülle und Kraft zu wünschen übrig läßt.

Auf das Zusammenspiel, das in der vorigen Saison noch sehr zerfahren war, hatte heuer Laub eine weit größere Sorgfalt verwendet, und es hatte auch durch die Neubesetzung des Violapartes durch Hrn. Hilbert bedeutend gewonnen. Einzelne Fälle ausgenommen, kann es als ganz befriedigend bezeichnet werden. Bei Hellmesberger steht es, schon in Folge des längeren Zusammenwirkens, so wie auch in Folge der tieferen musikalischen Begabung des Primarius, auf einer höheren Stufe der Vollendung: ein tieferes Eingehen in den Geist der Kompositionen und eine klarere Wiedergabe aller Details ist kaum denkbar. Durch das in letzter Zeit beobachtete Vermeiden einer zu großen Anhäufung kleinlicher Züge, wodurch früher ein leichter Anflug von Affektation fühlbar wurde, hat das Ganze noch bedeutend gewonnen.

Es erübrigt uns noch, einige Worte über die diesjährigen Programme zu sagen, und hier trifft beide Unternehmungen derselbe Tadel. Beide hatten in ihr Programm nur ein neues Streichquartett aufgenommen: Laub von Grädener, Hellmesberger von Herbeck, welches letztere überdies nicht zur Aufführung gelangte. Dieser Vorgang ist ein unverzeihlicher; wir kennen ganz gut die Abneigung des Publikums gegen neue Werke, allein gerade solchen akkreditirten Firmen, wie jene der HH. Hellmesberger und Laub, steht es an, dagegen anzukämpfen und durch Ausdauer und Konsequenz dieses ungerechte Vorurtheil zu beseitigen. Gibt es auch in diesem Genre keine Meisterwerke, so gibt es doch genug Quartette, deren Vorführung gerechtfertigt wäre. Jede der Unternehmungen sollte deren wenigstens jedesmal drei vorführen. Klavier-Novitäten mit Begleitung kann der betreffende Komponist allenfalls noch in eigenen Konzerten oder in solchen von Klavier-Virtuosen zur Aufführung bringen, allein für Streich-Quartette ist ihm jede Möglichkeit genommen, sie der Oeffentlichkeit zu übergeben, wenn die HH. Hellmesberger und Laub sie vornehm zurückweisen. Die Vorführung hier noch unbekannter Werke von Bach, Spohr, Schubert u. A. ist als ein Nachholen von früher Versäumtem unbedingt zu loben, doch müssen uns die Herren nicht zumuthen, solche Werke als Novitäten hinzunehmen. Ein zweiter Vorwurf, welcher die Zusammenstellung der Programme trifft, ist, daß sich beide Herren nicht früher über die aufzuführenden Werke verständigt haben: das Publikum ist bei beiden Unternehmungen größtentheils dasselbe, und es kann ihm nicht angenehm sein, bei der reichen Auswahl der Quartett-Literatur, mehrere Werke in derselben Saison zweimal anhören zu müssen. Auch gibt ein solches Verfahren Anlaß zu befangenen Vergleichen und parteiischen Demonstrationen, welche im Interesse Aller besser vermieden würden. Hr. Hellmesberger mochte dies wohl fühlen, da er mehrere Male nachträglich sein Programm änderte, was jedoch ebenfalls nicht zu billigen ist. Wir wissen ganz wohl, daß ein auf Monate voraus erschienenes Programm nicht immer streng eingehalten werden kann, allein so viel es thunlich, sollte auf Letzteres gesehen werden, da jede Aende-

rung des voraus Angekündigten beim Publikum eine Verstimmung nach sich zieht.

Und somit schließen wir diesen Bericht, dessen Länge nur durch die hervorragende Stellung, welche unsere beiden Quartett-Unternehmungen in dem Wiener Musikleben einnehmen, zu entschuldigen ist, und rufen den beiden Künstlern ein freudiges „auf Wiedersehen" in der nächsten Saison zu.

Einzel-Konzerte.

Mad. Viard-Louis.

H—l. Dieses Konzert am (11. Februar Abends im Musikvereinssaale) war Beethoven gewidmet und umfaßte folgende Kompositionen: Sonate für das Pianoforte op. 7 (Es-dur), Sonate für Pianoforte und Violine (die sogenannte Kreutzer'sche) op. 47 (A-dur), Sonate für das Pianoforte op. 106 (B-dur).

In Fr. Viard-Louis, die über die erste Jugend hinaus ist, lernten wir eine energische Natur kennen, die in kräftigen Akzenten heimischer ist als in zarten und ihren Vortrag durch lebhaftes Mienenspiel zu illustriren liebt. Ihre Technik ist (nach den Vorträgen 2 und 3 beurtheilt, denn die erste Sonate hat Referent versäumt) eine vorgeschrittene, jedoch keine vollendete, was an einer Stelle in der Sonate, op. 106, empfindlich bemerkbar wurde. Die linke Hand ist besonders ausgebildet und weiß jede Stelle, wo es gilt, mit prägnanter Kraft und Deutlichkeit hervorzuheben. In zarteren Gesangsstellen und graziösen Figuren ist der Anschlag der Künstlerin jener feinen Schattirung nicht gewachsen, an die man jetzt gewöhnt ist. Sollte vielleicht dieser Mangel daran Schuld sein, wenn sie einzelne Stellen anders auffaßt als bisher die gefeiertesten Pianisten und Pianistinnen? So war beispielsweise ihr Vortrag der ersten Variation in der sog. Kreutzer'schen Sonate, welche bei zart graziöser Behandlung den Pianistinnen Wilhelmine Klaus und Rosa Kastner stets begeisterten Zuruf eintrug, ein energisch vorwärts drängender, welcher die Versammlung kalt ließ, die gleich darauf bei dem virtuosen Vortrage der Violin-Variation von Seite Hellmesberger's in Jubel ausbrach.

Im Vortrage der breit ausgesponnenen Sonate op. 106 hat die Konzertgeberin alles Mögliche (mitunter vielleicht zu viel) gethan, um durch scharfe Akzentuirung der Gegensätze jene Züge hervorzuheben, aus welchen sich allenfalls eine Stimmung gewinnen läßt, wenn man sich den pathologischen Ton-Eindrücken willig hingibt und musikalisch ganz resignirt. Diejenigen, welche von der ohnehin geringen Anzahl der Zuhörer noch zurückgeblieben waren, schienen mit willfähriger Aufmerksamkeit, aber ohne Erquickung den fruchtlos nach Gestaltung ringenden Tonweisen zu folgen.

Der Beifall war im Ganzen ein mäßiger. Der Ton des Flügels aus der Fabrik von Pleyel, Wolf & Komp., dessen die Konzertgeberin sich bediente, ist im Baß schön und kräftig, den höheren Registern fehlt die nöthige Helle.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

I. „Les consolations d'un ange". Chant sans paroles pour Piano par Juste Amédée Lecerf.

II. Männerlieder für zwei Tenore und zwei Bässe, Heft III, von J. A. Lecerf. 1) „An Germania" von Gustav Kühn, 2) „Die deutschen Farben" von Emilie Lecerf (auch für eine Singstimme), 3) „Reiterlied" von G. Herwegh, mit Pianoforte-Begleitung.

III. Acht Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung von J. A. Lecerf. 1) „Wer bin ich, Gott?" (auch für Alt und Baß) von Frl. Therese Marenzell, 2) „Lied des Gefangenen", von L. Uhland, 3) „Still, nur still" von Eugenie Gräfin v. Kosroth, 4) „Hoffe" von J. A. Lecerf. 5) „Vergißmeinnicht" von Emilie Lecerf, 6) „Spanien" von Emanuel Geibel, 7) „Laß' rauschen, Lieb", 8) „Wenn kommt die Liebe" von J. Schanz. — Dresden, bei L. Hoffarth.

H—l. Dem Lied ohne Worte „Les consolations d'un ange" müssen wir — ohne deshalb zu glauben, daß man wirklich die Worte eines Engels belauscht haben müsse, um ein solches Tonstück hervorzubringen — das Lob zugestehen, daß es lieblich zum Gehör spricht und die Aufschrift: „Lied ohne Worte" dadurch rechtfertigt, daß man ihm leicht einen passenden Text unterlegen könnte, und daß die Melodie gleich einem Liede dahinfließt.

Von den drei Gesängen für zwei Tenore und zwei Bässe sind die zwei ersten „Germania" und „Die deutschen Farben" in kräftigem Volkstone gehalten, daher geeignet, patriotische Gefühle zu wecken und bei angemessenem Vortrage lebhaften Beifall hervorzurufen.

Auch das „Reiterlied" hat eine dem Texte entsprechende Haltung; doch erreicht die Musik die düstere epigrammatische Kraft des Gedichtes nicht.

Unter den acht Liedern für eine Singstimme dürfte das schöne Gedicht von Geibel „Spanien" (Lied des Zigeunerbuben im Norden), das mit wenigen Strichen so vielsagende „Lied des Gefangenen" von Uhland und das launig gehal-

tene von Schanz am glücklichsten in Töne übertragen sein. Der Ausdruck ist charakteristisch und warm, ohne überspannt zu sein, die Begleitung, besonders im Uhland'schen Gedichte, trefflich und wirksam. Auch die anderen Lieder sind fließend, gut singbar und natürlich im Ausdruck, daher Freunden des Gesanges empfehlenswerth, obwohl sie sich weder in Melodie, noch in Wendungen durch Originalität hervorthun.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („In der Heimath". Verschiedenes.) Am 4. Februar brachte das k. Schauspiel zum ersten Male ein fünfaktiges Original-Schauspiel: „In der Heimath" von Ch. Birch-Pfeiffer. Das Stück hat von den Brettern herab Beifall errungen; dessenungeachtet hat dasselbe nur wenig Anmuthendes. Den Inhalt des „Original-Schauspiels" hat die gewandte Verfasserin ihren früheren Arbeiten entlehnt, in welchen Dorf- und Stadtsitten die Gegensätze und Konflikte bilden. Wie das bekannte „Lorle" aus dem Schwarzwald in die Stadt zieht, weil sie einen Maler liebt, so ergeht es umgekehrt der Schwarzwälderin Rosalie, die, von ihrem Papa Sonnenwirth in eine Pariser Pension gethan, nicht wieder in ihr Dorf zurück will, weil ihre Liebe einem jungen Grafen, der ein höchst sentimentaler Gesandtschafts-Attaché ist, gehört. Wir haben wahrlich nicht gezählt, wie viel Thränen auf der Bühne geflossen, wie oft Abschied genommen, wie oft Rosalie in Ohnmacht gefallen, wie oft Briefe gestohlen oder unterschlagen wurden, wie oft eine Erzählung den Geduldsfaden weiter zu spinnen hatte, — das können wir aber zu Aller Beruhigung niederschreiben: Sie kriegen sich, und — weiter hat's keinen Zweck. Die Handlung ist dürr, der Ueberschwang von Gefühlsinnigkeit zu stark vertreten, und außer dem ersten und vierten Akt macht eine gewisse Eintönigkeit uns ermüden. Die ländlichen Personen sind im Ganzen trefflich gezeichnet, die der Stadt figuriren als blutlose Schemen. Und wie oft trat bei den Scenen Heiterkeit ein, wo die Verfasserin sicher auf Rührung und Hingabe der Empfindung gerechnet haben mochte. Das Zusammenspiel hielt sich zufriedenstellend. Nennen wir besonders Hrn. Döring (Sonnenwirth), Frl. Frieb (Sonnenwirthin), Frl. Taglioni (Lorle), dann die HH. Landvogt (Steffen), Grua (Bastian). Frl. Erhartt (Rosalie) und Hr. Karlowa (Hohenfels) wußten leider wenig mit ihren Haupt-Schablonen anzufangen. — In der Oper sang und spielte Frl. Artôt in der neueinstudirten Verdi'schen „Violetta" („Traviata") mit vieler Bravour; ebenso brachte sie eine neue Einlage: „La coquette", Mazurka von Chopin und Rossini's „Barbier" zu Gehör. — Von der Victoria hat Hr. Hendrichs sich mit Trompetentusch verabschiedet und sich gegen Breslau gastspielend gewandt. Neu: „Maikönigin". Bei Wallner: „Ein Wechsel". Bei Meysel erregte der zum ersten Male gegebene „Tappere Landsoldat" des Hrn. Rethwisch viel Gelächter. Das zum ersten Male aufgeführte Charaktergemälde: „Bachstelze", dem Berla'schen „Zaunschlupferl" entlehnt, sprach leidlich an und ward befriedigend dargestellt. Daselbst tanzt jetzt die darmstädtische Hofballetgesellschaft des Balletmeisters Ambrogio. Bei Kroll wollte die Novität: „Abgeblitzt" von Kaiser und Liederer, ihrer harmlosen Naivetät wegen nicht zünden. Berliner Kouplets thun's allemal nicht immer!

Kleine Chronik.

Theaterbrand. In London ist am 20. Januar das Surrey-Theater, die beliebteste Bühne des südlichen Stadttheils, bei einer pantomimischen Vorstellung abgebrannt. Dank der Geistesgegenwart des sich eben produzirenden Clowns Rowella und des Direktors Green ist dabei kein Verlust eines Menschenlebens zu beklagen. Der Schaden der Eigenthümer, der HH. Shepherd und Anderson, wird auf 10,000 Pfund Sterling geschätzt. Das Theater lag in Blackfriars Road, wurde am 7. November 1782 eröffnet und brannte bereits am 12. August 1805 nieder, war aber bereits im nächsten Jahre wieder aufgebaut.

Für Meyerbeer's „Afrikanerin" werden in der Pariser großen Oper die scenischen Vorbereitungen eifrig betrieben. Das große, die Breite der halben Scene einnehmende Schiff, worauf sich 70 Personen befinden werden, ist fertig, und werden mit demselben täglich Exercitien gemacht, um den Mechanismus gehörig zu erproben, mittelst dessen das Schiff die Bewegungen ausführt, an den Strand läuft und da zerschellt. Der dritte Akt spielt auf dem Verdeck des Schiffes, der vierte gleichzeitig auf und unter einer Brücke.

In Paris ist im Théâtre italien die Sängerin Vitali, eine Kousine Fraschini's als Gilda zum ersten Mal aufgetreten und hat einen vollständigen Erfolg errungen. — In der Gaîté neu: „Le mousquetaire du roi", fünfaktig von Anicet Bourgeois und Paul Féval.

Zur Erinnerung an Händel's hundertjährigen Todestag ist in der Kirche St. Mary Redcliff in Bristol ein Votivfenster mit schönen Glasmalereien gestiftet worden. Acht Scenen aus dem „Messias" bilden die Vorwürfe der Kompositionen zu diesen Glasgemälden, von der Geburt des Heilandes bis zum „Hallelujah". Bei jedem Bilde tragen Engel Spruchbänder, auf denen die dem Texte zum Bilde entsprechende Musik verzeichnet ist. Das Fenster trägt die Widmung; „In Memory of Händel. Erected 100 years after his death".

Eine Mendelssohnstiftung. Der Leipziger Stadtrath veröffentlicht folgende Kundmachung: Hr. Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin hat im Vereine mit seinem Neffen, Hrn. Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy und dessen drei Geschwistern außer der unterm 12. September v. J. von uns veröffentlichten „Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung" aus dem Ertrage der „Reisebriefe" seines Bruders, des verewigten Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1500 Thlr. mit der Bestimmung in unsere Hände gelegt, daß deren Zinsen alljährlich am 3. Februar, als dem Geburtstage des Verewigten, an einen Schüler oder eine Schülerin des hiesigen Konservatoriums der Musik als Prämie vertheilt werden sollen.

Das fünfzehnte Gewandhaus-Konzert in Leipzig enthielt auf seinem Programm: Ouvertüre op. 124 von Beethoven;

Symphonie in G-dur von Haydn, G-dur-Konzert von Joachim (Manuskript), Barcarole und Scherzo von Spohr; Bourrée und Double aus der H-moll-Violinsonate von S. Bach, Gavotte, Rondo und Menuett aus desselben Es-dur-Sonate; Recitativ und Arie aus „Theodora" von Händel; Arie aus Mozart's „Titus" und die Lieder „Memnon" und „Der Lindenbaum" von Schubert. Die Violin-Piecen wurden von Hrn. Joachim, die Gesangs-Nummern von seiner Frau vorgetragen.

Das siebente Gürzenich-Konzert in Köln am 7. d. M. brachte: Ouvertüre zu den „Abenceragen" von Cherubini; Sopran-Arie aus der Oper: „Der Zweikampf" von Herold; Konzert für Pianoforte und Orchester in Fis-moll von F. Hiller; Ave verum für Chor und Orchester von Mozart; Klavierstücke von Jaell und Lißt (Transskription des Tannhäuser-Marsches); erstes Finale aus „Euryanthe" von Weber; Sinfonia eroica von Beethoven.

Die Dresdener Festhalle für das deutsche Sängerfest wird eine lichte Spannweite von 160 Fuß, eine Höhe von ungefähr 76 Fuß und eine Länge von beiläufig 470 Fuß erhalten. Die einzige im Innern um die ganze Halle herumlaufende, ungefähr 18 Fuß vorspringende Galerie wird ihre Zugänglichkeit durch große, außerhalb des Gebäudes angebrachte Freitreppen erhalten. Die Dachfläche wird durch hölzerne Gitterträger gestützt, welche zugleich im Innern eine Decken-Dekoration bilden sollen; diese Gitterträger sind in Zwischenräumen von ungefähr 36 Fuß auf die Länge des ganzen Bauwerks vertheilt und an darüber gespannte Drahtseile aufgehängt.

In Braunschweig wird für den 10., 11. und 12. Juni, unmittelbar nach dem rheinischen Musikfest ein großes Musikfest beabsichtigt, unter Mitwirkung von Joachim, Walter, Hill und der Damen Dustmann und Bettelheim.

In Frankfurt a. M. wird der Bau eines neuen Theaters beabsichtigt. Es sollen dem dortigen Senate zwei bezügliche Projekte vorliegen. Das eine, von Hrn. R. Strauß eingereicht, bietet dazu ein Kapital von 800,000 fl. (worauf bereits 300,000 fl. gezeichnet sind) gegen eine städtische Garantie von 3 Prozent Zinsen; nach dem andern Plan, von Hrn. Kohn-Speier ausgehend, soll der Senat ein ähnliches Kapital schaffen, und die Gesellschaft bürgt für dessen Zinsen zu 3 Prozent.

Todesfälle. In Turin starb der Dichter Felice Romani, welcher zahlreiche Texte zu Bellini'schen und andern Opern, u. a. zur „Norma", geschrieben. — Zu den Todten gehört ferner seit Kurzem auch Wilhelm von Beckerath in Krefeld. Er gehörte zwar dem Kaufmannsstande an, war aber als Musik-Dilettant sehr geachtet.

Lokales.

Junius novus verflüchtigt sich zu einem Nebelbild. Die unter dieser Chiffre begonnenen Theaterartikel der „Neuen freien Presse" ließen uns Anfangs auf die Acquisition irgend eines tüchtigen Praktikers schließen, dessen Erfahrung und Kennerblick zu der landesüblichen Feuilleton-Fabrik einen erfreulichen Gegensatz bilden konnte. Seither wurden freilich die bezüglichen Aufsätze immer schwächer und zugleich seltener. Nunmehr aber erklärt die „Neue freie Presse" — veranlaßt durch eine Indiskretion bezüglich Hrn. Ascher's — daß dieser Schauspieler nur mit Aufsätzen allgemeinen Inhalts an ihrer Theaterzeitung, daß indessen unter dem Namen Junius novus vier, fünf Autoren (vielleicht auch Autorinnen?) mitgewirkt hätten. Also statt „zwei Herzen und ein Schlag" — fünf Gedanken und eine Kritik, daher vielleicht nur ein Fünftel von einem „alten Praktikus", wie wir ihn erhofften. Und die Kritik braucht ja doch einen ganzen Mann!

Die Kostümtreue, diese Achillesferse unseres Burgtheaters, hat neulich an der Wien bei der französischen Vorstellung von „Henri III. et sa Cour" allgemein Staunen und Bewunderung hervorgerufen. Der „Botschafter" äußerte darüber: „Nicht genug können wir die Treue der Kostüme rühmen, die, eingedenk der Art, wie man bei uns die „Stoffe" behandelt und in Anbetracht, daß wir eine reisende Gesellschaft vor uns haben, mustergiltig genannt werden muß. Auch die Inscenesetzung, die tableauartige Anordnung der Hofscene war lehrreich für Alle, die lernen wollen". — Im Burgtheater wird der Mangel an Geld stets als Entschuldigung vorgeschoben. Das ist aber nicht stichhaltig. Ein historisch treues Kostüm kostet nicht mehr als ein unrichtiges, ein mit den hiezu erforderlichen Kenntnissen und praktischen Erfahrungen ausgerüsteter Kostümier wäre für dieselbe Gage zu haben, die jetzt bezahlt wird.

Dawison hat noch den dritten Richard, den Franz Moor und den Thorane wiederholt. „Der Königsleutenant" wurde zum Vortheile des Verfassers gegeben und war zugleich die achtunddreißigste und letzte Gastdarstellung Dawison's. Das Gastspiel währte vom 9. Dezember bis 16. Februar und umfaßte zwölf Rollen in großen Stücken, nämlich: Hamlet, Narziß, Othello, Wallenstein, Mephisto, Shylok, Thorane, Karlos, Richard III., Franz Moor, Heinrich („Lorbeerbaum und Bettelstab"), Kuh von Kuhdorf („Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten") und drei Rollen in kleineren Stücken, nämlich Hans Jürge, Bonjour und Falk („Die Unglücklichen"). Der Zuspruch war trotz der erhöhten Preise wider alle Voraussicht bis zum Schluß ein außerordentlicher; der Beifall stand auf gleicher Höhe. Die Kritik war ziemlich zurückhaltend, doch bei aller Anerkennung der Vorzüge und trotz aller Höflichkeits-Umschreibungen, namentlich im Anfange vorwiegend tadelnd. Hrn. Dawison's materieller Erfolg kann wenigstens auf 24,000 fl. veranschlagt werden.

Laferrière und seine Gesellschaft gaben das unvermeidliche „Elle est folle" und dazu „Bataille de Dames" und gestern das sowohl französisch wie deutsch hier bereits gegebene Demi-monde-Stück „Les filles de marbre".

Konzerte der nächsten Woche: Morgen Sonntag, Mittag, Operntheater: Philharmoniker VIII. und letztes, (Schumann, Rubinstein, Mehul, Mendelssohn).

Briefkasten der Redaktion. 11 — 17. Februar: N. in Bevay, E. H. in Schwerin, H—l hier: Benützt — K. W. in Brünn, F. in Prag, A. S. hier: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 8.

Elfter Jahrgang.

Wien.

25. Februar. 1865.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Wie lange noch Hoftheater?

Eine bescheidene Frage an den versammelten Reichsrath.

Motto. .... daß alle Angelegenheiten, welche .... die oberste Leitung der Institute für Wissenschaft und Kunst betreffen, dem Staatsministerium zugewiesen werden.....

Kaiserliches Handschreiben vom 4. Februar 1861 an den Staatsminister Ritter v. Schmerling.

Φ. Vier Jahre sind verflossen und das kaiserliche Schreiben ist noch immer ein todter Buchstabe. Der Hr. Staatsminister scheint diesen ausdrücklichen Befehl seines Kaisers ganz so wie manches Andere vergessen und ad acta gelegt zu haben. Oder sind die beiden Hoftheater keine Institute für Kunst? Hat die erste dramatische Bühne Deutschlands wirklich kein Anrecht auf dieses Prädikat? Im Operntheater freilich hat man es schon beinahe so weit gebracht, den künstlerischen Zweck der Anstalt in Frage zu stellen; aber eben weil man es so weit gebracht hat, müssen wir mit aller Gewalt gegen die Fortdauer dieses anormalen Zustandes protestiren und immer wieder das kaiserliche Handschreiben in Erinnerung bringen. Da nun der Hr. Staatsminister an so hartnäckiger Gedächtnißschwäche leidet, so müßte wohl der Reichsrath sich die kleine Mühe nehmen, ihn an das Versäumte zu erinnern. Es dürfte wohl, wie die Erfahrung zeigt, eine solche wohlmeinende Mahnung keine große Wirkung auf das so sehr geschwächte Erinnerungsvermögen des Hrn. Staatsministers ausüben, allein der Reichsrath hätte auch hierin seine Pflicht erfüllt, und in gewissen Zeiten, unter gewissen Verhältnissen ist dies das Einzige, was Männer von Gesinnung thun können.

Daß der Reichsrath berechtigt ist, diese Frage zu ventiliren, wird wohl niemand in Abrede stellen. Er ist es sogar in doppelter Beziehung; erstens einfach dadurch, daß er überhaupt besteht, und zweitens durch das früher erwähnte kaiserliche Handschreiben. Daß aber der Reichsrath auch verpflichtet wäre, sich dieser Sache anzunehmen, wollen wir durch nähere Betrachtung der anormalen Stellung der Hoftheater dem Staate gegenüber, mit besonderer Berücksichtigung der Finanzfrage, festzustellen versuchen.

Ohne im mindesten die großen Verdienste, welche die Institution der Hoftheater im vorigen Jahrhundert um Dicht- und Schauspielkunst sich erworben hat, schmälern zu wollen, müssen wir doch für die gegenwärtige Zeit ihre Berechtigung zu einer weiteren Existenz stark bezweifeln. Das Hoftheater, wie es bei uns besteht, ist noch mit vielem Andern ein Ueberbleibsel aus der halbvergangenen Zeit, wir meinen aus jener Zeit, wo es noch keine Staatsbürger gab, nur Unterthanen, wo man sich nicht freiwillig der höchsten Gewalt des Gesetzes fügte, sondern gezwungen dem Machtspruch der Willkür unterwarf; wo es überhaupt nur zwei Begriffe gab: Befehlen und Gehorchen, und das Uebrige Schweigen und Dulden war, kurz aus jener Zeit, die Ludwig XIV. mit seinem bekannten „l'état c'est moi“ so treffend charakterisirt hat. Aber in der jetzigen Zeit der öffentlichen Kontrole, der Selbstverwaltung, der Legalität, mit einem Wort im konstitutionellen Staat ist das Institut

der Hoftheater, wie es noch besteht, eine Anomalie, ein Unding, auf die Dauer eine faktische Unmöglichkeit. Daß der Kaiser selbst mit klarem und richtigem Blick diesen Standpunkt vollkommen gewürdigt und anerkannt hat, beweist das erwähnte Handschreiben. Leider gibt es aber engbegränzte Menschen, die kaiserlicher sein wollen als der Kaiser, und dadurch oft die besten Absichten des Monarchen vereiteln.

Es gibt allerdings Fälle, wo das ehemalige Hoftheater auch im modernen Staat seinen Platz behaupten kann; nämlich da, wo der Hof aus Kunstsinn, Liebhaberei oder was immer für Gründen das Hoftheater aus Eigenem erhält, ohne den Staatsschatz damit zu belasten. Da ist es eben ein Privatinstitut des Hofes und entzieht sich somit jeder Kontrole. *)

In Oesterreich aber werden die Hoftheater ausschließlich von Seite des Staates subventionirt; und nicht nur, daß der Hof aus Eigenem nichts dazu beiträgt, sondern die an den bestehenden Einrichtungen von Altersher haftenden Privilegien verursachen sogar eine beträchtliche Einbuße der rechtmäßigen Einnahmen. Wenn man die Logen, Sitze und Entrées zusammenzählt, welche im Burgtheater zu Gunsten von Hofbediensteten jeder Kategorie dem zahlenden Publikum vorenthalten werden, so kann man das Minimum davon durchschnittlich auf 100 fl. per Abend, also jährlich auf 30,000 fl. anschlagen. Eben so hoch kann die Einbuße veranschlagt werden, welche die tägliche Einnahme durch die Begünstigung einer besondern Klasse von Staatsdienern erleidet, denen der Eintritt in das Parterre beinahe unentgeldlich gestattet ist. Sind vielleicht im Operntheater weniger Hof-Freiplätze (in Folge der früher bestandenen Verpachtung), so sind dafür die Preise höher, folglich dürfte dieselbe Summe wie im Burgtheater auch hier als ein Minimum gelten. Es ergibt sich folglich für beide Hoftheater durch ihre Stellung als solche eine jährliche Einbuße an den Einnahmen von wenigstens 120,000 fl. **)

Nun suchen wir aber vergebens nach den Vortheilen, welche diese faktischen und empfindlichen Nachtheile aufwiegen könnten. Die oberste Leitung ist nominell in die Hände des jeweiligen Oberstkämmerers — ob er Herz, Sinn und Verständniß für die Sache hat, kommt dabei gar nicht in Betracht, — und faktisch in jene der Beamten des Oberstkämmerer-Amtes gelegt, welche um so ungehinderter schalten können, als sie keine Kontrole zu scheuen haben und unter der Verantwortlichkeit eines höher Gestellten fungiren. Wahrlich keine Einrichtung, die Vertrauen einflößen und für die früher erwähnten finanziellen Nachtheile einen Ersatz bieten könnte. Was aber den direkten, erhebenden und befeuernden Einfluß des Hofes anbelangt, so würde die veränderte Stellung der beiden Kunstinstitute ihn, wenn er je vorhanden sein sollte, in keiner Weise vermindern oder beeinträchtigen. Auch würde sich dem nichts widersetzen, daß die beiden Theater den Titel von Hoftheatern behielten, jedoch wohl verstanden nur den Titel, zur unschuldigen Befriedigung der Eitelkeit jener Künstler, welche nur in der Eigenschaft eines Hofschauspielers eine Befriedigung ihres Strebens finden. Wir kämpfen weder gegen Worte noch gegen Titel, nur gegen Begriffe und Thatsachen. Man ändere diese und lasse jene bestehen in alle Ewigkeit. *) Man möge aber die Sache von was immer für einem Gesichtspunkt aus betrachten, so wird man keinen vernünftigen Grund auffinden, um das noch fernere Verbleiben unserer zwei ersten Bühnen unter der Verwaltung und Bevormundung von Hofchargen zu belassen. Der einzige unter den österreichischen Monarchen, welcher der dramatischen Kunst ein erhöhtes Interesse zugewendet und einen direkten, persönlichen Einfluß auf die Bühnenverhältnisse ausgeübt, der eigentliche Begründer des Burgtheaters, Kaiser Josef, hatte eben diesem seinem Burgtheater den Namen Nationaltheater und eine liberale Organisation gegeben. Der jetzt regierende Kaiser hat in Folge der veränderten Gestaltung Oesterreichs am 4. Februar 1861 befohlen, daß „die oberste Leitung der Institute für Wissenschaft und Kunst dem Staatsministerium zugewiesen werde". Warum also nicht endlich mit einer morschen Vergangenheit brechen? Warum noch länger die zwei wichtigsten Kunstinstitute des Kaiserreiches unter einer

*) In Deutschland gibt es mehrere kleine Staaten, wo die Hoftheater in gar keinem Verhältniß zu der Größe des Landes, der Bevölkerung und der Staatseinnahmen stehen, und unmöglich anders bestehen könnten, denn als Privatinstitute eines sehr reichen Partikuliers, der eben nebenbei auch regierender Fürst des betreffenden Landes ist.

**) Wie ersprießlich wären für das Burgtheater diese um 60,000 fl erhöhten Einnahmen. Es wäre dann in der Lage auf die äußere Ausstattung aller Stücke etwas zu verwenden, während es jetzt in Folge der so knapp zugemessenen Dotation und der kärglichen Tageseinnahmen besonders die klassischen Stücke in wahrhaft kläglicher und erbärmlicher Ausstattung vorführt.

*) Gibt es ja doch auch Hofräthe, die mit dem Hofe nichts gemein haben als den Titel. Solche Hoftheater wollen wir uns schon gefallen lassen.

Verwaltung lassen, welche ihr einen so bedeutenden finanziellen Schaden verursacht, warum sie unter einer Bevormundung lassen, welche in den beengten Anschauungen einer entschwundenen Zeit befangen, in welcher steife Etiquette und persönliche Rücksichten das maßgebende Prinzip waren, lähmend auf die freie Entwicklung des Geistes wirkt?

Wenn nun hier die Regierung ungeachtet des bestimmt ausgesprochenen kaiserlichen Willens nicht die Initiative zu einer solchen Reform ergreift, so ist der Reichsrath verpflichtet es zu thun. Er ist dazu verflichtet als der oberste Wächter über die geistigen Interessen des Reiches, über die ungehemmte Entwicklung der freien Institutionen in allen Zweigen der großen Staatsmaschine vom Wichtigsten bis zum scheinbar Unbedeutendsten; er ist aber auch dazu verpflichtet als der Vertreter aller Steuerpflichtigen des ganzen Reiches, welche allein die beiden Institute erhalten und folglich in ihrem Verlangen nach einer bestimmten Kontrole vollkommen berechtigt sind.

Und gerade jetzt wäre der günstigste Moment, eine solche Reform anzubahnen. Abgesehen davon, daß der Reichsrath, wie wir gesehen haben, im Budget für die beiden Hoftheater wenigstens 100,000 fl. ersparen könnte, ohne diese um einen Kreuzer zu verkürzen *), und es überhaupt wünschenswerth erscheinen muß, über die Summen, welche alljährlich als Dotation für die beiden Theater im Budget figuriren, die Möglichkeit einer Kontrole zu erlangen, so tritt eben jetzt noch ein neuer und wichtiger Grund hinzu. Das ist der bereits begonnene Bau des Opernhauses und die in der nächsten Zeit unaufschiebbare Inangriffnahme auch eines neuen Schauspielhauses. Da die Kosten des neuen Operntheaters allein die fabelhafte Summe von fünf Millionen weit übersteigen dürften, so ist es wohl nicht zu hoch gegriffen, wenn man den Neubau der beiden Theater auf zehn Millionen anschlägt. Es ist nun gar nicht abzusehen warum, diese mit so großem Aufwand durchaus auf Staatskosten erbauten Institute nach ihrer Vollendung dem Hofe zur Verwaltung zu übergeben. Und abgesehen von der Geldfrage, die, wenn es sich um ein Kapital von zehn Millionen und um eine so hohe jährliche Dotation handelt, keine unbedeutende ist, und eine strenge und der Oeffentlichkeit zugängliche Kontrole unbedingt nothwendig erscheinen läßt, so ist es auch die artistische Organisation, die reformirt werden muß, wozu ebenfalls bei Gelegenheit der bevorstehenden Uebersiedlung in neue, anders eingerichtete Gebäude, was ohnehin schon viele Aenderungen mit sich bringen wird, der beste Moment geboten wäre.

In welcher Weise unsere beiden ersten Kunstinstitute dem Staatsministerium unterstehen sollten, wie die Leitung derselben zu organisiren wäre, das ist eine andere Frage, die nicht mehr in den Rahmen dieses Aufsatzes gehört. Gegen Eines müssen wir uns aber feierlichst verwahren, nämlich gegen die Meinung, daß wir bloß die Hof-Beamten durch Staats-Beamte, die Hof-Charge durch die Bureaukratie ersetzt sehen möchten. Da wäre kaum etwas gewonnen. Das Staatsministerium müßte bloß eine Art oberste Instanz, und die Verwaltung und Leitung der Theater eine möglichst selbständige (nicht zu verwechseln mit absolutistische) und öffentliche sein. *) Einstweilen aber handelt es sich nur darum, zur Erkenntniß zu gelangen, daß Hoftheater, wie sie bei uns bestehen, mit dem Begriffe eines konstitutionellen Staates unvereinbar sind. Dieses im Prinzipe auszusprechen, ist der Reichsrath berufen und verpflichtet. Die kaiserliche Sanktion hat aber dieses Prinzip schon im Vorhinein durch das früher zitirte Handschreiben erhalten.

Karl Birnbaum.

Geb. 1801, gest. 1865.

1. — Wenn es auch kein bahnbrechender Geist und selbst keines der hervorragendsten Talente dramatischer Darstellungskunst ist, über dessen plötzliches Scheiden aus den Hallen der Kunst ich Ihnen zu berichten habe, so werden Sie doch dem Wunsche, in diesen Annalen der Bühnenkunde seinen Platz durch einen Denkstein bezeichnet zu sehen, nicht entgegen sein, da ja der Schauspieler

*) Wir führen dies hier nur als eine Möglichkeit an, hoffen aber, daß man bei den sich immer steigernden Bedürfnissen der Bühnen ihnen diese Vermehrung der Einnahmen ohne Abzug gönnen würde, um so mehr, als die Dotation, wenigstens was das Burgtheater betrifft, allgemein als jetzt ungenügend anerkannt wird.

*) Es ließe sich vielleicht hiezu die Organisation des neuen Museums für Kunst und Industrie, welches einen so schnellen Aufschwung genommen hat, dessen offenes Gebahren und steter Verkehr mit der Oeffentlichkeit etwas hier eben so Neues als Wohlthuendes ist, als Basis gebrauchen. Wir finden vielleicht später einmal Gelegenheit, diese wichtige Frage, welche schon zu wiederholten Malen in d. Bl. erörtert wurde, aufs Neue einer ausführlichen Besprechung zu unterziehen.

— hierin der einzige unter den Kunstjüngern — nichts als seinen Ruf nach sich läßt, und nichts als ihn über die Generation seiner Zeitgenossen hinaus vererben kann, und da in unseren Falle überdies das Scheiden ein Hinsinken mitten in der Kampfbahn, wie eines Soldaten auf dem Schlachtfelde, und von Umständen begleitet war, die besondere Theilnahme zu erwecken geeignet sind.

Karl Birnbaum, der seit acht Jahren an der Stuttgarter Bühne komische Charakter- und Naturrollen mit großem Glücke spielte, gab Freitag, den 10. d. M., den Sergeant Bleistift in den „Karlsschülern" von Laube, und zwar in einer Erstlingsaufführung, da dieses vor etwa zwei Dezennien erschienene Drama erst unter dem neuen Regimente König Karl's am Heimatsorte Schiller's aufführbar geworden war. In die begreifliche Spannung des um seinen Schiller und um sein Fürstenhaus versammelten gedrängten Publikums fiel nun der erschütternde plötzliche Tod Birnbaum's. Als Darsteller des Sergeant Bleistift hatte er in seiner großen Scene mit Laura im zweiten Akt mit großer Bewegung Dinge von der Einwirkung fürstlicher Autokratie auf sein Lebensschicksal, von innerlich im Herzen und äußerlich im Leben, in Familien-Todesfällen u. s. w. daraus entstandenem Unheil, erzählt, welche das Bewußtsein seines eigenen Lebensschicksales unheimlich herausfordern, und zumal bei der weichen Gemüthsart dieses Künstlers tiefaufregend wirken mochten. Nach seinem Abgange fragte er den seit der Jugend ihm befreundeten Kollegen Grunert (Herzog Karl) nach der Wirkung der Scene, eine Minute später fiel er, von Schwindel ergriffen, dem Theaterinspektor in die stützenden Arme, und war nach kurzem Todeskampfe eine Leiche. Die Schlußscene des Aktes, in welcher er hatte mitwirken sollen, wurde nun zwar noch mühsam zu Ende geführt; allein nachdem der Todesfall, der inzwischen konstatirt worden, dem Publikum durch eine ergreifende Ansprache bekannt geworden, war die Bewegung der Schauspieler wie des Publikums zu groß, als daß an ein Weiterspielen des Stückes hätte gedacht werden können, wie denn auch Ihre Majestäten bereits das Haus verlassen hatten.

Karl Birnbaum war in der That, obwohl sein Stuttgarter Repertoir einer großen Ausdehnung und Bedeutsamkeit entbehrte, ein Liebling des Publikums, das an seiner Persönlichkeit den regsten Antheil nahm. Eine gemüthvolle, ehrliche und Vertrauen erweckende Gutherzigkeit, und ein drastischer Reiz komischer Derbheit in diesem Wesen der Bonhommie machten ihn zu einer in allen Rollen, selbst in solchen, die diesen Eigenschaften widersprachen, gern gesehenen Erscheinung. In dem breiten, vollen wohlklingenden Organ spiegelte sich seine Persönlichkeit, in ihm zumeist vermittelte sich jene naturwüchsige Gabe komischer Darstellung, welche den wirksamen Lustspieler ungesucht begleitet und hebt, und die, wenn sie wie hier aus dem erlangten Gleichmuthe einer geprüften Innerlichkeit hervor ihre frischen schlagbereiten Sprossen treibt, nur um so willkommener, weil maßvoller und menschlicher ist. Minder beweglich, ja selbst zu einer gewissen Starrheit neigend, war sein mimischer Ausdruck, aber eben hiedurch wieder in gegebenen Augenblicken oft von drastisch komischer Wirkung und stets für ein Publikum, das ihn kannte, zur Heiterkeit herausfordernd. Geistreich sagte Grunert in dieser Hinsicht am Grabe des Künstlers: „Flüchtige Blicke hätten aus den Zügen seines Antlitzes eher auf das Gegentheil von Weichheit geschlossen; er schien mir zu denen zu gehören, von welchen Jean Paul sagt, daß sie im Augenblicke des Zerschmelzens zu gefrieren scheinen".

Rollen wie Lebentu („Zu schön"), Ambrosi („Von sieben die Häßlichste"), Schelle („Schleichhändler"), Veritatius („Diamant des Geisterkönigs"), Schnauz („Sommernachtstraum"), Krautkopf („Der Zerrissene"), Wirler („Lieutenant Rosa") u. s. w. bildeten das Feld, auf welchem seine Begabung die müheloseſten und reichsten Früchte erntete, und manche dieser unscheinbaren Rollen erhob er zu ganz eigenthümlicher Bedeutung, doch wurden auch sein Gordon und Isolani („Wallenstein"), Todtengräber („Hamlet"), Schulz („Herz und Welt") und ähnliche Rollen zu mehr oder minder gelungenen, charaktervollen, zuweilen, wie sein Patriarch („Nathan"), zu ausgezeichneten Darstellungen. Fast vollständig verlassen dagegen hatte er das Feld des Gesanges und der Spieloper, auf welchem er, nicht ohne von Anfang an auch im Schauspiele zu wirken, seine Laufbahn begonnen und vorwiegend bis zu seinem Uebertritte an die Stutgarter Hofbühne fortgesetzt hatte. Doch trat er auch in der letzten Zeit noch als Basilio („Barbier"), Lux („Dorfbarbier"), Styx („Orpheus"), Semos („Wasserträger"), Barbarigo („Krondiamanten") u. a. mit bestem Erfolge auf.

Zunächst nach den erforderlichen Vorstudien in Dresden fand er als erster Bassist Engagement in Mainz, Augsburg und Brünn, und lernte an letzterer Bühne in der Liebhaberin Frl. Stern seine künftige Gattin kennen. Mit ihr gemeinschaftlich gehörte er sodann 20 Jahre hindurch als Regisseur und Baß-Buffo, sowie als erster Komiker des Lustspiels der Kasseler Hofbühne an. Hier aber traf ihn mit dem Erwachsen der Kin-

der die schnelle Wandlung seines Geschickes, um so schmerzlicher, als seine Verhältnisse glänzend waren, getragen durch die Höhe seiner künstlerischen Kraft und durch die reichbezeugte Liebe und Achtung der Residenz. Nachdem jedoch seine Tochter, die Gemahlin des Prinzen von Hanau (Fr. v. Schaumburg), Kassel verlassen mußte und das Haus sich auflöste, ward ihm nunmehr Kummer, Opfer und Entbehrung jeder Art zu Theil, die er bis an's Ende mit stiller, mannhafter Seele trug. Bald, und doch erst nach jahrelangem Siechthum, hatte er eben jene, einst so blühende Tochter, Fr. v. Schaumburg, einsam in Cannstadt bei Stuttgart zu begraben, nachdem vorher schon auch die Mutter, seine Gattin, dem Tode erlegen war. Ihm selbst nun wurde ein Grab eben dort, neben der Ruhestätte seiner Tochter zu Theil — die Aufopferung aller hiebei Betheiligten machte dies möglich.

Nicht nur die Gesammtheit der hiesigen Hofschauspieler, denen der Geschiedene seit 1857 angehörte, sondern auch ein unabsehbarer Zug von Theilnehmenden aus der Residenz schloß sich an der Neckarbrücke von Cannstadt dem Sarggeleite an, und legte so ein ausdrucksvolles Zeugniß ab für die Achtung des Publikums. Am Grabe sprach sein Jugendgenosse und Kollege Karl Grunert tief bewegende und zugleich erhebende Worte der Anerkennung. Zwei Töchter, beide bereits Angehörige deutscher Bühnen, und ein zwölfjähriger Knabe überleben den im 64. Lebensjahre geschiedenen Vater. Die Erziehung des Knaben hat König Karl übernommen.

Zu Schiller's „Wallenstein".

Von F. Lichterfeld.

„Und dieses Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Banniers verfolgenden Dragonern".

Diese Stelle aus Schiller's „Wallenstein" hat den Darstellern der Titelrolle schon viel Kopfzerbrechen gemacht, aber auch Manchem aus dem Publikum.

Unter dem „Bannier", von welchem hier die Rede ist, kann kein Anderer gemeint sein, als der bekannte schwedische Feldherr im dreißigjährigem Kriege, Johann Banner.

Wie kommt nun Schiller dazu, diesen — neueren Geschichtsbüchern und dem Sprachgebrauch, selbst dem Konversationslexikon zuwider — Bannier zu nennen? — „Des Versmaaßes halber!" —

Oh, der Flachheit! Wo der erste beste Versschmiedlehrling Rath gewußt hätte, da sollte der Dichter von Gottes Gnaden sich nur durch Namens-Erstreckung, durch eine ganz illegitime „poetische Licenz" zu helfen gewußt haben!

Immerhin ist jene Antwort noch weniger oberflächlich, als die Textkorrumpirung in der Cotta'schen „Schiller-Ausgabe" vom Jahre 1838, wo der fragliche Name „Bannier" ohne Weiteres in „Banner" umgewandelt ist:

„Und dieses Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Banners verfolgenden Dragonern".

Hätte die rauhe Hand, die diese Amputation vornahm, doch wenigstens das Versmaß gerettet, und für das so leichthin beseitigte Glied ein anderes untergeschoben:

„Und dieses Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Banners scharf verfolgenden Dragonern".

Warum hat nun aber Schiller diesen Ausweg nicht gewählt, und sich dadurch in Einklang mit der üblichen Schreibweise gesetzt?

Weil er eben berechtigt war, allen neuern Geschichtsbüchern zuwider „Bannier" statt „Banner" zu setzen.

Ein Zeitgenosse des schwedischen Reichsraths und Feldmarschalls, der Holländer Meteeren (Meteranus novus) nennt denselben, wenn auch nicht „Bannier", doch nicht anders als „Banier".

Dagegen figurirt er in den „Memoiren der Königin Christine" als „Baner"; und Banér soll er sich nach dem Reichenbach'schen Konversations-Lexikon vom Jahre 1839 auch unterzeichnet haben. Die Richtigkeit dieser Behauptung vorausgesetzt, kam sie immerhin für Schiller viel zu spät, um davon Nutzen ziehen zu können.

In Zedler's aus 64 Foliobänden bestehendem Universal-Lexikon vom Jahre 1753, das in genealogischer und beziehungsweise onomatischer Hinsicht als Autorität gilt, ist die Schiller'sche Lesart „Bannier" und daneben die gewöhnliche „Banner" aufgeführt.

Nach Zedler stammt der nachmalige Feldmarschall aus einer sehr alten und vornehmen gräflichen Familie des 14. Jahrhunderts, welche sich außer Schweden zum Theil in den Niederlanden, Polen und Schlesien niedergelassen, und war der Sohn des Gustav Banner, welcher im Jahre 1600 mit seinen älteren Brüdern Nikolaus, Peter und Steno zu Lincöping enthaupte

wurde, weil sie den König Sigismund von Polen verleitet, zur Unterdrückung der protestantischen Religion polnische und deutsche Kriegsvölker nach Schweden zu führen.

Während Zedler zwischen „Bannier" und „Banner" wechselt, hat der Franzose Bougeant in seiner Historie des 30jährigen Krieges wieder die Lesart des Holländers Meteeren, also „Banier" adoptirt und Olof v. Dalin in seiner „Geschichte des Reiches Schweden" vom Jahr 1763 die der Königin Christine, also „Baner".

Weiß man doch nicht, wie Shakespeare geschrieben wird, ob Shakespeere oder Shakespere; ob der Name „Shäkspir" oder „Shäksper" ausgesprochen wurde. Oder, was noch viel auffallender ist, ob Lord Byron seinen Namen „Beiren" oder „Biren" sprach. Neuere Forschungen erklären sich für die letzte Lesart, und auch in den neuesten englischen Wörterbüchern ist dieselbe adoptirt.

Warum nun aber Schiller, nachdem er doch in seiner „Geschichte des dreißigjährigen Krieges" bei der gewohnten Schreibweise verblieben, sich später im „Wallenstein" für „Bannier" entschied, ist nicht bekannt. Vielleicht gab er der älteren Lesart deßhalb den Vorzug, weil hier Wallenstein persönlich eingeführt ist. So viel aber steht fest, daß „Bannier" nicht aus versifikatorischer Unbeholfenheit entstanden ist, darum nur immer frischweg:

„Und dieses Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Bannier's verfolgenden Dragonern".

Theater- und Musikbericht aus Christiania.

Eine „Maria Stuart" von Björnstjerne Björnson. — Nationaltheater.

E. — Die norwegische dramatische Literatur ist abermals durch ein werthvolles Schauspiel vermehrt worden, nämlich Björnstjerne Björnson's: „Maria Stuart in Schottland", fünf Akte. Es ist dies Stück das erste eines mehrere Stücke umfassenden größeren historisch-dramatischen Gedichtes in der Weise von Schiller's „Wallenstein", und erinnert etwas an „Die Piccolomini", sowie auch an Shakespeare's historische Dramen, namentlich insofern man auch von ihm sagen kann, daß seine Wurzeln in einer nicht sichtbaren Vorzeit und seine Krone, als weit über den letzten Akt hinausgehend, in einer ebenso wenig sichtbaren Zukunft gesucht werden müssen. Es ist nur zu deutlich, wie der Dichter mit der Unabgeschlossenheit seines Stoffes zu kämpfen gehabt hat, und wundern kann es uns daher nicht, wenn ihm bei so fest Gegebenem die Formung zu einem wirklich in sich beruhenden Kunstwerk noch weniger gelungen ist, als bei der letzten hochpoetischen Trilogie „König Sigurd". Diese wird, was wir beiläufig bemerken, nächstens nebst noch zwei andern Björnson'schen Stücken, nämlich „Hulda" und „Zwischen den Schlachten", in deutscher Bearbeitung von Edmund Lobedanz im Verlage des bibliographischen Instituts in Hildburghausen, als Theil der Bibliothek „Ausländischer Klassiker" erscheinen, und somit dem deutschen Publikum die beste Gelegenheit geboten sein, die höchst bedeutenden Leistungen des norwegischen Dichters als Dramatiker kennen zu lernen. Was nun Björnson's „Maria Stuart in Schottland" betrifft, so sagt schon der Zusatz „in Schottland", daß hier von einem Vergleich mit der Schiller'schen Tragödie gar nicht die Rede sein kann. Diese Maria ist eine andere und ohne Zweifel der historischen näherstehende, die Umgebung jedoch, David Rizzio, Darnley, Bothwell, die Schotten rc., so höchst verschieden von der englischen Schiller's, daß ohne Maria's Namen auch kein Gedanke darauf hinleiten könnte. Es ist hier nichts von dem Süßen, dem Rührenden, dem den Sinn Bestechenden, das Gefühl Berauschenden Schiller's, die herbe, etwas nüchterne, und fast zu fleischlose Prosa, welche der Dichter in ganz gewiß zu weit gehendem Realismus und aus offenbarer Opposition oder in Reaktion gegen die rhetorische Weise Schiller's und Oehlenschläger's, (welche Schönrednerei ihm als unvermeidlich subjektiv, der objektiven Wahrheit und dem Zeitkolorit, Eintrag thuend, geschienen haben mag), angewandt hat, muß ganz gewiß als Abweg bezeichnet werden. Wir prophezeien daher, daß er, wie Lessing und Goethe, bald wieder zu dem Jambus zurückgreifen wird, den er nie hätte verlassen sollen. Es lehrt uns aber Derartiges, wie verkehrt es ist, wenn Uebersetzer eine „Fetisch-Anbetung" mit Originalen treiben und in den Abweichungen derselben von dem Idealen und Richtigen durch aus Schönheiten oder Vorzüge sehen wollen, wie das bei lange todten Dichtern meist der Fall ist. Nein, diese irrten und fehlten auch, als sie lebten und arbeiteten, denn sie waren Menschen; bei noch Lebenden, wo unser Respekt durch die Jahrhunderte nur noch nicht unmäßig

gewachsen ist, können wir das leichter entdecken. Was nun aber die Charakterisirung der Personen, die Andeutung der landschaftlichen Scenerie, die Abzeichnung des Zeitgeistes in den Gemüthern u. dgl. m. betrifft, so hat der Dichter auch hier so Großes geleistet, daß man es bedauern muß, wenn recht warmes Interesse für irgend eine Person, gerade um der, vom Standpunkt des gewöhnlichen Zuschauers oder Lesers allzu menschlich wahren Schilderung der Charaktere willen — vielleicht also wieder zu viel Realismus — nicht aufkommen kann.

Was unser jetzt einziges Nationaltheater betrifft, so vermag es sich noch immer nicht zu einer Kunstanstalt ersten Ranges emporzuschwingen, viel weniger dem Publikum wahre Begeisterung für die Kunst einzuflößen.

In der jetzt laufenden Saison erweckte die Aufführung des in's Norwegische übersetzten deutschen Stückes „Philippine Welser" von Oskar v. Redwitz besonderes Interesse. Die Hauptrolle wurde von Fr. Gundersen, für deren Eigenthümlichkeit sie geschrieben zu sein schien, vortrefflich dargestellt. Auch die Kritik sprach sich im Allgemeinen günstig über Stück und Darstellung aus. Wohl fand man, „daß der Stoff etwas oberflächlich behandelt sei, daß die Handlung zu lose sich fortbewege, daß schroffe Gegensätze in den Situationen nicht hinreichend vermittelt würden, allein daß der Dichter mindestens einzelne ergreifende Situationen zu schaffen vermocht habe, und die Heldin, in edel rührender Schönheit strahlend, niemals ihre Wirkung verfehlen werde." — Unter den originalen norwegischen Stücken nennen wir: „Ein Abend auf Giske", von dem auch in Deutschland als Dramatiker bekannten A. Munch. Vortrefflich, wenn auch etwas veraltet, ist das dänische Lustspiel: „Hauptstraße und Nebengasse" von Overskou. Auch die „Nebenbuhler" Sheridan's und die „Irrungen" Goldsmith's wurden aufgeführt, sowie das romantische Schauspiel Bulwer's: „Die Lyoneserin" und ein drastisches Spektakelstück von de Ennery und Fournier: „Bajazzo". Ferner, außer einigen Scribe'schen Stücken, „Ein gefährlicher Brief" von Sardou, und endlich Feuillet's „Montjoye" unter dem Titel: „Ein Egoist". Die geistreiche, geschickte Art, womit die Franzosen alte abgetragene Kleider des seligen — wenn er das ist — Kotzebue wieder „blank" zu machen wissen und zu modernisiren verstehen, verdient gewiß alle Anerkennung.

Die Oper, welche in Norwegen noch ganz in der Kindheit ist, brachte „Martha" von Flotow, Offenbach's „Orpheus" und „Bräutigam auf der Treppe". Da diese Opern nicht nur nach Bergen und Trontheim, sondern selbst nach Hammerfest und dem Nordkap, d. h. bruchstückweise gedrungen, so sieht man daraus, wie das Neue, Pikante oder Geniale sich durch keine Meilenzahl, weder durch Felsen, Meere, Eis oder Schnee in seinem Laufe zur Nährung des menschlichen speisebedürftigen Geistes hemmen läßt. Relativen Werth muß das, was so weit reist, ohne Zweifel haben. Auch Auber's „Schwarzer Domino" und Herold's „Ludovico" werden hier aufgeführt. In Vorbereitung sind die einzige norwegische Oper: „Das Bergabenteuer" von Thrane, eine dänische Operette von Bay: „Lazarilla", Shakespeare's „Taming of the Shrew" und ein Lustspiel von H. Hertz: „Sheik Hassan", sowie eine Märchen-Komödie von Andersen nach einem Märchen von Musäus.

Konzerte wurden hier gegeben von Louise Michaeli, Ole Bull und dem Polen Nicodemo Biernacki, welcher letztere, vertrieben durch die Revolution in Polen, durch seine tragischen Schicksale mehr als durch sein Spiel interessirte.

Das Prager Theater unter den letzten drei Direktoren.

Von J. Gundling.

(Schluß.)

Obwohl der Zeitpunkt, wo der Theaterpacht Stöger's endete, heranahte, gab sich Stöger einer unbegreiflichen Apathie hin. Ungescheut wirthschaften im Jahre 1857 die Gäste, deren Zahl glücklich auf 47 hinaufgeschraubt wird. Ein künstlerisches Nomadenleben entwickelt sich und übt den nachtheiligsten Einfluß aus. Es wird gar keine neue Oper gegeben, und der unerhörte Fall tritt ein, daß bloß zwei mehraktige Lustspiele neu zur Darstellung kommen, denen neun einaktige Lustspiel-Novitäten sekundiren. Von den acht neuen Schauspielen verfängt nur die „Grille", von den vier neuen Trauerspielen bringt es nur Tempeltey's „Klytämnestra" zu einem succès d'estime. Selbst die 16 Possen-Novitäten haben Unglück, und es erhält sich nur die „Mehlmesser-Pepi". Dem Personal wächst nur Bachmann und vorübergehend die Tipka und Heinz zu, dagegen gastiren bunt durcheinander Rott und Pepita, Seebach und Scholz, Wagner und

Carrion, die Liebhart, Löwe, Sonnenthal, Dawison, Dessoir, Niemann, die Goßmann, das Ehepaar Straßmann und La Roche.

Im folgenden Jahre (1858) nimmt Thomé das Heft in die Hand. Die Oper rafft sich zum „Nordstern" auf, wenig genug für ein Jahr. Im Trauerspiel gilt „Coriolan" als einzige Novität, von den 7 Schauspiel-Novitäten behauptet sich nur das „Testament des großen Kurfürsten" und halbwegs „Fiammina". Dagegen wendet man dem Lustspiel eine dem Publikum zusagende Pflege zu, und 11 mehraktige und 21 einaktige Lustspiele gehen als Novitäten in Scene, darunter „Der Geizige", „Cato von Eisen" und Bauernfeld's „Kategorischer Imperativ". Das Losungswort des Tages sind Possen und Gäste. Der ersteren gibt es an neuer Waare 37, der Gäste 59. Es ist das eine enorme Anzahl, wie sie bis dahin in Prag noch nie dagewesen war. Allerdings spielte beinahe die Hälfte davon auf Engagement, aber auch Hoffmann und Stöger mußten, als sie das Regiment übernahmen, ihr Personal kompletiren, und doch gab es einschließlich der auf Engagement Spielenden im ersten Jahre der Hoffmann'schen Direktion nur 27 und im ersten Jahre der Stöger'schen Direktion nur 36 Gäste. Und trotz dieser Menge von Gästen lernten die Prager doch nur Ascher, die Bürde-Ney, Hendrichs, Weihrauch, Triebler und Lina Schubert neu kennen. Die Anderen waren längst bekannte Zugvögel. An hervorragenden Kräften fügten sich in diesem Jahre die Damen Mick, Remosani, Vogl, Mohnhaupt, Burggraf, Meller und Friedlowsky — die letzteren zwei allerdings nur auf kürzere Zeit — und die HH. Eilers, Hallenstein, Hassel, Markwordt, Hovemann, Hertzsch und Hardtmuth dem Ensemble ein.

Ein besseres Streben gibt sich im Theaterjahre 1859 kund. Die Oper schwingt sich zu zwei interessanten Novitäten — „Rienzi" und der „Sizilianischen Vesper" — auf und gleichzeitig wird die Operette in anregender Weise kultivirt. Von den drei Novitäten, die sie bringt, gefällt Offenbach's reizende „Hochzeit bei Laternenschein" entschieden. Man bietet uns 4 neue Trauerspiele, darunter den Laube'schen „Montrose", 8 neue Schauspiele, darunter das pikante „Man stirbt nicht vor Entzücken" und „Philippine Welser", sechs neue mehraktige und nichts weniger als 19 einaktige neue Lustspiele. Noch vor einigen Jahren hielten sich die mehraktigen Lustspiele und die Blüetten die Wage — jetzt stellt sich das Verhältniß der mehraktigen zu den einaktigen Lustspielen ungünstiger, wie 1 : 3. „Feenhände" und „Anna-Lise" gefallen durchgreifend. Die Posse bringt unter ihren 23 Novitäten die „Tannhäuser"-Parodie. Nicht weniger als vierzig Gäste tummeln sich auf der Prager Bühne umher; das Gastspiel Sauer's und Urban's, wie jenes der Prause und Lichtmay führt zum Engagement. Außerdem lernen die Prager an neuen Erscheinungen Sontheim, die Marlow und den Komiker Lobe kennen.

Im Jahre 1860 wird die Operette noch entschiedener gepflegt. Von den 5 Novitäten dieses Genre's sprechen „Orpheus in der Unterwelt", „Rübezahl", „Der Ehemann vor der Thür", am meisten an. Die eigentliche Oper bringt es nur zu einer Novität, zu „Dinorah". Auch das Trauerspiel bietet nur eine Novität: „Tristan". Regsamer entwickelt sich das Schauspiel. „Die Piccolomini" und „Demetrius" werden zum ersten Mal in Prag gegeben; sonst figuriren unter den 10 Schauspiel-Novitäten noch „Der Zunftmeister von Nürnberg", „Don Juan d'Austria" und Meyern's „Prinz Eugen". Das Lustspiel bringt es zu sieben mehraktigen Novitäten, von denen „Das Kind des Glücks", „Der Winkelschreiber" und „Der Familiendiplomat" ansprechen. Von den 11 einaktigen Lustspielblüetten gefallen „Mit der Feder", „Das Autograph" und „Wie denken Sie über Rußland". Von den 26 neuen Possen sprachen „Zwei Mann von Heß", „Einer von unsere Leut" und „Die Maschinenbauer" an. Das Gastkontingent stellt sich auf die artige Ziffer von 41 — die Lucca, die Laßlo-Doria, Gräcmann und Wachtel tauchen auf dem Horizonte auf, Oberländer, Krén, Nachbauer, Reisinger, die Birnbaum und Balke treten in's Engagement.

Im Jahre 1861 hat es wieder bei einer neuen Oper „Faust und Margarethe" sein Bewenden. Die Operette bleibt im Flor und bringt es zu 4 Novitäten, von denen jedoch nur „Fortunios Liebeslied" Glück hat. Die einzige Trauerspiel-Novität ist „Judith". Von 9 neuen Schauspielen spricht nur der „Goldbauer" an. Auf 5 mehraktige Lustspiel-Novitäten, darunter Sardou's „Wandernder Brief", kommen 15 einaktige neue Lustspiele, von denen „Eine Tasse Thee" und „Feuer in der Mädchenschule" ansprechen. Von den 12 neuen Possen behaupten sich „Die Studenten von Rummelstadt und „Kiselack". Die Zahl der Gäste übersteigt wieder das halbe Hundert, wir zählen 52 Namen, darunter an namhaften neuen Erscheinungen nur die Bärndorf, Artôt, Trebelli und Laborde. Die

Schultzendorf und Gebhardt, die Grabinger und Ehrenberg, Bernard und Harry-Meyer treten in's Engagement.

Dem Jahre 1862 ist eine gewisse Regsamkeit nicht abzusprechen. Man gibt 3 neue Opern, aber keine schlägt ein. Die Operette hat mehr Glück, denn von ihrer Novitäten-Trias hält sich „Liebchen am Dache" und „Herr und Madame Denis" ziemlich lange. Im Schauspiel sahen wir 6, im Trauerspiel 2 Novitäten, „Marfa" und Immermann's „Andreas Hofer". Das meiste Glück machen die Lustspiel-Novitäten, von denen wir 11 mehraktige und 17 einaktige zu Gesicht bekommen. „Sand in die Augen", „Der Störenfried", „Das laute Geheimniß", „Die Invaliden der Ehe", „Der Gesandtschaftsattaché" bilden eine Musterkarte netter Stücke. Von den 16 Possen-Novitäten gefallen „Der Goldonkel", „Unsere Lehrbuben" und „Der Million-Bajazzo". Eine vollständige italienische Oper und 34 Gäste kehren in Prag ein. Von den letzteren bleiben Rokitansky, die Zawiszanka und Eichenwald zurück; Emil Devrient spielt lange, die Bognar und Lewinsky lernen wir neu kennen.

Im Jahre 1863 werden 2 neue Opern: „Concino Concini" und „Rizzio" ohne durchgreifenden Erfolg gegeben. Von den 5 neuen Operetten halten sich Offenbach's „Flotte Bursche". Im Trauerspiel (zwei Novitäten) erleben wir „Die Nibelungen". Von den 4 Schauspiel-Novitäten gefällt nur „Die lachende und die weinende Anna" entschieden. „Die deutschen Komödianten" und „Eglantine" schlüpfen durch. Im Lustspiel gibt man 6 mehraktige und 18 einaktige Novitäten, darunter Molière's „Tartüffe", „Viele Freunde, wenig Freundschaft", „Nur Mutter", „Hausspion" und „Ein Opfer der Patienten". Unter den 18 neuen Possen bewähren sich nur Berg's „Fesche Geister von Anno Dazumal". 34 Gäste werden sichtbar; in den sechs Jahren seiner Entreprise hat Thomé auf dem Prager Theater nicht weniger als 260 Gästen zeitweiligen Unterstand gegeben.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

16. — 22. Februar: „Lucrezia Borgia". — „Karnevals Abenteuer in Paris". — „Wilhelm Tell". — „Die lustigen Weiber von Windsor". — „Robert und Bertrand". — „Margarethe". — „Martha". — Frl. Sophie Stehle, aus München, und Frl. v. Murska a. G.

Die jüngste deutsche Primadonna von Ruf — freilich von einem Ruf, der bis jetzt in München lokalisirt und in die übrigen Städte fast nur gerüchtweise gedrungen war — hat nun in Wien ihre erste bedeutungsvollere Feuerprobe bestanden, und zwar so glänzend, wie sich's die Künstlerin selbst nicht besser wünschen konnte. Das Publikum, von der sympathischen Erscheinung sichtlich eingenommen, schien nichtsdestoweniger von ihrem ersten Auftreten im zweiten Akt und selbst noch im Beginn der Ballade im dritten eher befremdet als angezogen; bald aber löste sich der Zauber und die Leistung der Gastin ward mit immer gespannterer Aufmerksamkeit verfolgt, mit immer wachsender Befriedigung aufgenommen. Häufig bei offener Scene applaudirt, wurde Frl. Stehle nach jedem folgenden Aktschlusse gerufen, nach dem dritten und fünften namentlich je vier, fünf Mal, und zwar mit allgemeiner Wärme und Freudigkeit.

Wir hatten Frl. Stehle schon in München, wenn auch nur unvollständig, in dieser ihrer Glanzrolle gehört, und fanden unsere damaligen Wahrnehmungen durchaus bestätigt, natürlich auch vervollständigt. Frl. Stehle hat eine Sopranstimme von schönem, vollem, gesundem Klang in der Mittellage. Die tieferen Töne stehen an Timbre etwas zurück, doch nimmt sie sie ohne Anstrengung und ohne zu forciren, die Höhe dagegen mangelt entweder, oder ist unvollkommen ausgebildet, so daß sie einzelne hohe Töne öfter mehr suchend erreicht, als frei anschlägt, in konstant hoher Lage aber leicht in Gefahr kommt, um eine Schwebung zu tief zu singen. Abgesehen davon war ihr Gesangsvortrag fast durchaus sehr lobenswerth, die Abstufung in den Läufern korrekt, der Triller sehr rund, höchstens manchmal das Cantabile durch das Streben nach deutlichster Wort- und Satzbildung einigermaßen zerrissen, jeder Ton aber von innerer Wärme schön beseelt. Diese Wärme, diese jugendlich lebhaft empfindende und doch mit Bildung und Besonnenheit schaffende Individualität ist, wie in jedem Ton, so in jedem Worte ausgeprägt. Die vortheilhafte Gestalt bewegt sich mit natürlicher Anmuth, die Geberden sind einfach und doch von einer gewissen verständigen

Entschiedenheit, die Aussprache von seltener Deutlichkeit und Korrektheit, die Mimik — Augenspiel und Lächeln — wie uns dünkt, etwas überladen, gewiß nur im Bestreben Alles ja recht sorgsam auszumalen, — die Gesammt-Auffassung indessen von schöner Einfachheit, einzelne Momente von wahrhaft poetischer Schönheit. Zu letzteren rechnen wir entschieden nicht den ersten Eintritt: an der traditionellen Schwierigkeit des „Bin weder Fräulein . . .“ scheitert, nach unserer Ansicht auch Frl. Stehle gleich ihren singenden und sprechenden Kolleginnen in Oper und Schauspiel. Auch sie will dem einfachen Vorgang eine allzu tief gehende Bedeutung und Vorbedeutung geben, und kommt vor lauter Kunstpausen, vor lauter Augen- auf- und niederschlagen, vor lauter Verlegenheitsspielerei und vorbedeutungsvollem Ergriffensein gar nicht zu der Wiedergabe der Textworte in ihrem urspünglichen, etwas „schnippischen“, „kurzangebundenen“ Sinn, für den ein verstohlener Blick, ein Moment der Verlegenheit, ein sanftes Erröthen hinlängliche Beigaben sind, ohne sich in so komplizirte Detailmalerei einzulassen, wie mehrfach geschieht. Sonderbarer Weise begegnet sich hier Frl. Stehle mit Frl. Artôt in dem für Gretchen so unpassenden Knix, den sie jedoch bei der Reminiscenz im Kerker nicht wiederholt. Diese Reminiscenz an sich gestaltete sich aber bei Frl. Stehle zu einem hochpoetischen Moment: wir meinen die ergreifende Wendung bei den Worten „kann ungeleitet nach Hause gehn“ — aus denen die unendliche Wehmuth eines lichten Augenblickes der Wahnsinnigen hervorleuchtet, als wollte sie dem treulosen Manne zurufen: „Ich muß nun ohne dich von hinnen ziehen“. — Von bedeutender dramatischer Gestaltungskraft zeugte überhaupt die in einfachen aber echt künstlerischen Zügen durchgeführte Wahnsinnsscene, während die mannigfachen Situationen im Garten eben so sorgsam studirt, wie warm ausgedrückt und dabei sehr einheitlich zusammengehalten waren. Daß hier der Zauber der Jugendlichkeit in Organ und Erscheinung, in Spiel und Gesang von entscheidender Wirkung war, braucht weder geleugnet, noch bedauert zu werden; sind wir doch eines solchen Anblicks in diesen Räumen schon so lange entwöhnt, daß wir mehr denn je ein Recht haben, uns daran zu erquicken.

Den weiteren Gastrollen des Frl. Stehle sehen wir demnach mit berechtigter Spannung entgegen, und erwarten von denselben nebst wahrem Genuß auch die Gelegenheit, eventuelle Unrichtigkeiten in unserem ersten Urtheile rektifiziren zu können. Wir wünschen und hoffen, daß es ihr gelingen möge, auch in anderen Partien den Eindruck, den ihre Margarethe allgemein hervorgebracht, zu wiederholen.

Die übrigen Träger der Hauptrollen waren trefflich disponirt. Manche lyrische Stelle im dritten Akt wird nicht bald jemand Hrn. Walter nachsingen, aber auch im ersten entwickelte der Künstler eine seltene Kraft und Ausgiebigkeit der Stimme. Hr. Schmid ist ein an Stimme imponirender, auch im Vortrag ganz köstlicher Mephisto, Frl. Destinn, Hr. v. Bignio, Frl. Bettelheim, Hr. Lay schließen sich ihnen bestens an, und wenn noch die Chöre frischer, präziser und charakteristischer singen könnten, bliebe an der ganzen Vorstellung gar kein Makel.

An der Wien.

Compagnie française: „Les filles de marbre“. — „Antony“. — Neu in Scene gesetzt: „Nagerl und Handschuh“ von Nestroy.

7. — Das Repertoir unserer französischen Gäste gestaltet sich, nachdem sie das Carltheater verlassen und, nach kurzer Abwesenheit, nach Wien zurück- und an der Wien eingekehrt waren, einigermaßen anregender, und zwar in dem Maße, als sie sich in der Auswahl der Stücke, in Ermangelung der Neuigkeiten des französischen Bühnenmarktes, zum mindesten an das hielten, was als spezifisch französisch gilt und hier theils wenig, theils in unvollkommener, oder doch nicht prägnant treffender Wiedergabe bekannt ist.

Mit der „Bataille de dames“ freilich hätten wir, in Berücksichtigung der in diesem Genre unvergleichlich besseren Burgtheater-Leistungen, billig verschont werden sollen. Eine der verhältnißmäßig interessanteren Vorstellungen waren dagegen die „Filles de marbre“. Mit diesem Stück hatten vor etwa fünfzehn Jahren die geschickten und geistreichen Verfasser der später erschienenen „Biedermänner“ — die HH. Th. Barriere und L. Thibouſt — den Reigen der sogenannten Demi-monde-Stücke eröffnet. Das derb satirische Drama, welches in seinem wunderlichen Verlauf alle dramatischen Phasen von der Allegorie (die hier wegblieb) zum Vaudeville, von diesem zum Rührstück durchmacht und die Komödie mit einem tragischen Coup endet, — erregte seiner Zeit ungewöhnliche Sensation, und zwar nicht mit Unrecht: als Symptom der gesellschaftlichen Zustände, die sich darin spiegeln und die darin drastisch genug gezeichnet werden, als Tendenzstück, indem es sich unverhüllt gegen die herrschende Unsittlichkeit richtet, und noch nicht

in den Fehler verfällt, das Laster interessant zu machen, vielmehr mit unbarmherziger, vernichtender Schärfe sowohl die raffinirte als die alberne Herzlosigkeit der modernen Lais geißelt, endlich aber auch an und für sich als geistreiche theatralische Satire, voll der köstlichsten Einfälle und des schlagendsten Frag- und Antwortspiels eines echt französischen Dialogs, nebstbei auch mit packenden Rühreffekten und moralischen Tiraden, die aber nie ermüdend wirken, wohl ausgestattet.

Dieses in seiner Art merkwürdige Produkt hat von seiner eigenthümlichen Wirkung auch heutigen Tages noch nichts eingebüßt. Die im Ganzen recht frische Darstellung trug das Ihrige dazu bei und erhielt sich mit den ungewöhnlich zahlreich versammelten Zuhörern im lebendigsten Wechselverkehr. Einzeln genommen, war freilich fast kein Einziger der Mitwirkenden ganz das, was er sein sollte. Am vortheilhaftesten bewegte sich wie immer Hr. Laferrière, dessen noble Haltung und von Bildung und Talent zeugendes Spiel die fehlende Jugendlichkeit nahezu ersetzt. Fr. Bouhelier als Mareo schien uns etwas gar zu passiv. Hr. Omer in der dankbaren Rolle des Desgenais brachte die satirische Seite derselben recht lebendig, dagegen die ernste mit überwiegend bombastischem, ja schreilustigem Pathos zur Geltung, und Hr. Leroy sang die charakteristischen Kouplets im ersten Akt ziemlich matt. Alle diese Einzelmängel und theilweisen Lücken wurden jedoch durch den bereits lobend erwähnten Gesammtton der Darstellung glücklich verdeckt, so daß die Aufmerksamkeit und Antheilnahme des Publikums schließlich ganz und gar gerechtfertigt erschien.

Φ. Dumas' „Antony" war, wenn wir nicht irren, für Wien eine Novität. Seiner Zeit hat dieses Stück viel von sich reden gemacht: es gehörte zu den ersten Ausläufern einer neuen Gattung der dramatischen Literatur in Frankreich. Wie viel wurde damals über den Kampf der romantiques mit den classiques gesprochen, geschrieben und gestritten, und wie unbedeutend, ja wie geradezu null ist das Resultat dieses langen literarischen Kampfes. Dieser „Antony" ist jetzt völlig ungenießbar, und man hat Mühe, sich vorzustellen, daß es überhaupt eine Zeit geben konnte, wo eine solche bis in's Unsinnige gesteigerte Uebertreibung der Gefühle und Gedanken in Wort und That ein vernünftiges Publikum finden, und daß überhaupt die zügellose Einbildungskraft eines geistreichen Menschen sich zu solchen Paradoxen, Sophismen und Ueberschwenglichkeiten versteigen konnte. Eine geschickte Mache, ergreifende Situationen und wirksame Scenen sind übrigens dem Stücke nicht abzusprechen. Das Publikum schien über diese ungewohnte Kost so verblüfft, daß es nicht recht wußte, sollte es lachen oder weinen und zwischen beiden ziemlich theilnahmlos blieb.

Die Darstellung der Titelrolle durch Hrn. Laferrière war eine vorzügliche. Er gab diesen bis auf die äußerste Spitze des Unwahren getriebenen Charakter mit einer nicht genug zu lobenden Mäßigung, milderte das allzu Grelle, so viel er konnte, und ließ doch dabei weder Glut noch Leidenschaft vermissen. Mlle. Bouhelier sekundirte mit gewohnter Routine. Man hat aber bei ihren Darstellungen immer das Gefühl, daß sie nicht aus Eigenem schöpft, sondern Gesehenes kopirt, daher sie nie recht zu erwärmen vermag. Ganz hübsch spielte Dlle. Milla (unbedingt die beste, nach unserer individuellen Ansicht sogar die einzige gute Schauspielerin der Gesellschaft) ihre kleine Rolle. Von den übrigen störte keiner: das Ensemble war gut.

Dieses Jammer- und Schauerdrama, in welchem es sich um Ehebruch handelt und welches mit Mord und Selbstmord endet, wurde sonderbarer Weise auf dem Zettel als comédie bezeichnet auch war gesagt: en 4 actes, und es waren deren fünf, und der Oberst d'Hervey war im Personenverzeichniß ganz vergessen worden. Etwas mehr Sorgfalt hätte da nicht schaden können.

Φ. — Nestroy's altes „Nagerl und Handschuh" wurde vorigen Sonntag neu in Scene gesetzt und erzielte ein paar volle Häuser. Obgleich in mancher Beziehung veraltet, enthält doch diese Parodie manches unverwüstlich komisches Element und wird in so trefflicher Besetzung seine Wirkung nie verfehlen. Die HH. Rott, Swoboda, Friese und Blasel bildeten ein Komiker-Quartett, wie schwerlich eine zweite Bühne ein ähnliches aufweisen könnte. Auch Frl. Gallmeyer war ein vorzügliches Aschenbrödel. Frl. Herzog that des Guten ein wenig zu viel, Fr. Rott hingegen zu wenig. Ausgezeichnet sprach die kleine Belay den Genius Grobianetto. Warum bei der ohnehin kurzen Dauer des Stückes zwei zum Verständniß der Handlung nothwendige Scenen wegblieben, können wir uns nicht erklären. Ausstattung und Scenirung ließen Alles zu wünschen übrig. Das Orchester wird von Tag zu Tag schlechter.

Carltheater.

Am 18. Februar. Neu in Scene gesetzt: „Die Dame mit den Camelien", Sch. in 5 A. von Dumas.

O. — Nachdem dieses Stück in der französischen Darstellung so sehr gefallen hatte, war es etwas gewagt, so schnell mit der deutschen Aufführung zu folgen. Doch es gelang. Frl. Fontelive hat uns mit ihrer Marguerite Gautier in hohem Grade überrascht. Nicht als ob die Leistung eine künstlerisch abgerundete wäre, allein Frl. Fontelive zeigte eine Gefühlswärme, eine Leidenschaftlichkeit, die wir ihr nicht zugetraut hätten. Manche Momente hatten wirklich etwas Ergreifendes, Hinreißendes, andere wieder waren auffallend schwach, die ganze Darstellung hatte etwas Stückweises, Unausgeglichenes. Es fehlt der Schauspielerin an Routine, was übrigens bei der geringen Beschäftigung, die ihr am Carltheater zu Theil wird, kein Wunder ist. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als sie sich auf der Bühne mit Leichtigkeit und nicht ohne Grazie bewegt. Von den Uebrigen verdient höchstens noch Hr. Fischer, der gegen seine Gewohnheit mit großer Zurückhaltung spielte, lobende Erwähnung. So sehr wir Hrn. Formes als jugendlichen Liebhaber im Lustspiel schätzen, so ungenügend, kalt, steif, trocken, monoton fanden wir ihn als Armand Düval. Hrn. Braunmüller wurde nach seiner Scene die Ehre eines Hervorrufes zu Theil: wir konnten die Ansicht des Publikums nicht theilen. — Das Ensemble war präzis.

Josefstadt.

Am 19. Februar zum ersten Male: „Das Herz hat Recht". Charaktergemälde in drei Abtheilungen von Mirani.

G. — Die HH. Hoffmann und Mirani haben diesmal der Zeit etwas vorgegriffen, indem sie die Fastenspeise fast vierzehn Tage vor dem Aschermittwoch auftischen. Der obige Titel ist nämlich nichts Anderes als eine Variante für „Sie kriegen sich doch". Wollte aber jemand hinter dieser neuen Variante des uralten Thema's bedeutende Konflikte und eine interessante allmähliche Lösung derselben suchen, so würde er sehr fehl gehen. Hr. Mirani scheint auf ungeheuer zarte Nerven gerechnet zu haben. Es kriegt der eine Liebhaber einen Korb, weil — er als Hinkender am Hochzeitstage nicht tanzen könnte, und ein anderer wird ihm vorgezogen, weil er — ja wer das wüßte, warum der vorgezogen wird! Ob es der rothe Fez, oder ob es die hohen Reitstiefeln des „Professeur de l'art equestrique" sind, welche den unwiederstehlichen Zauber auf die Braut ausüben, bleibt dem Zuschauer dunkel. Fest steht nur so viel, daß es eines von diesen, oder doch etwas sehr Aehnliches sein muß. Und die Moral von der Geschichte? Daß heutzutage ein ehrsamer Vater nichts Besseres thun kann, als seine Tochter dem ersten besten ins Haus geschneiten Abenteuerer zu geben. Bei alldem geht es aber nicht etwa komisch her, wie der angedeutete Verlauf der Geschichte schließen lassen könnte; sondern der Hr. Autor schlägt gewaltig die tragischen Tschinellen, um, was freilich nicht seine Absicht scheint, einem sehr bescheidenen Publikum den Vollgenuß einer Tragikomödie zu liefern. Und was etwa nach Komik aussehen sollte, wie der kauderwelschende Schloßverwalter, konnte nicht viel mehr als Mitleid erregen, vorzüglich mit dem Schauspieler, der damit die Zuschauer unterhalten sollte.

Was der Hr. Autor würdig begonnen, glaubten die Darsteller wahrscheinlich auch würdig beenden zu müssen, da sich, mit Ausnahme der HH. Weiß und Jungwirth, und in einigen Scenen den Fr. Berg, niemand die Mühe nahm, seine Rolle zu spielen. Man meinte mit dem Memoriren schon Hinreichendes geleistet zu haben. Hrn. Schaper's Verdienst war es wahrlich nicht, wenn er als Bräutigam über seinen weniger glücklichen Nebenbuhler siegte. Er wußte sich weder in seine Kunstreiter- noch in seine Liebhaberrolle zu finden. Nicht besser erging es Frl. Brand und Hrn. Perko. Am fleißigsten hatte Hr. Weiß seinen alten Jakob ausgearbeitet. Im Hause bemerkten wir eine schauerliche — Kälte, die wohl auch nicht ohne Einfluß auf die Spielenden bleiben konnte.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Viertes Konzert des zweiten Cyklus, am 19. Februar.

⁄. — Das letzte philharmonische Konzert begann mit Schumann's Ouvertüre zu „Manfred", eine durch nichts gerechtfertigte Wahl, da ja der ganze „Manfred" bereits ein Repertoirstück der Gesellschaftkonzerte ist, die Ouvertüre für sich allein daher nur noch ein abgeschwächtes Interesse bietet und auch zur Einzelvorführung sich gerade weniger eignet, — während ein

reicher Schatz gerade von Ouvertüren deutscher, französischer und italienischer Meister (Cherubini) eine Wiedervornahme weit eher erklärt und erheischt. Eine solche Neuinscenesetzung war die dankenswerthe Aufführung der Méhul'schen Ouvertüre „La chasse du jeune Henri" als dritte Programm-Nummer, eines frischen Musikstückes von großer Wirkung. Die zweite Nummer war eine ziemlich matte Novität, die Komposition eines russischen Gedichtes „Die Nixe" — von Lermontoff, schlecht verdeutscht von Sprato — aus Rubinstein's allzu freigebiger Feder. Die Komposition ist für Altsolo, Chor und Orchester; trotz der Mitwirkung des Frl. Bettelheim konnte sich das Publikum nicht sonderlich dafür erwärmen. Um so größere Freude und Beifall weckte die Haupt- und Schlußnummer, Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum", unter Mitwirkung der Frl. Tellheim und Bettelheim als Gesangssolistinnen und der Fr. Gabillon als Deklamatrice.

Die philharmonischen Konzerte, welche mit dem eben besprochenen für dieses Jahr ihren Abschluß fanden, haben den Anforderungen, die man an ihre Leistungsfähigkeit zu stellen pflegt, im Ganzen wohl entsprochen. Bezüglich des Programms gehen selbstverständlich die Ansichten ziemlich grell auseinander: die Einen finden, daß das Novitäten-Kontingent — je ein Werk von Schumann, Esser, Bargiel, Lißt und Rubinstein, worunter nur Esser und Lißt mit umfangreicheren Werken vertreten sind — ein ziemlich mageres war; die Andern möchten zum mindesten eines derselben — Lißt's „Tasso" — auch noch daraus streichen. Man sieht, wie schwer es für die Unternehmung ist, mehrseitig sich äußernden Wünschen zu entsprechen. Wir unsererseits bleiben unserem Prinzip auch hier getreu: möglichste Berücksichtigung der lebenden Komponisten einerseits, und aus dem alten Repertoir das Beste zu verlangen, indem wir, im Fall ein Opfer nothwendig wäre, lieber eine oder die andere musikalische Kuriosität aus der Zopfzeit oder die schwächeren Werke der nachklassischen (Schumann'schen) Zeit ausscheiden möchten.

Die Orchesterleistungen unserer Philharmoniker mit ihren großen Vorzügen und kleinen Schwächen hielten sich auch heuer auf jenem gewohnten Niveau einer gleichmäßigen und gemäßigten Wärme und Präcision, wie sie den Traditionen dieses Körpers und auch dem Temperament seines dermaligen hochgeschätzten Leiters naturgemäß entsprechen.

Korrespondenz-Nachrichten.

K. W. **Brünn.** (Hr. Friese a. G. Repertoir- und Personalverhältnisse. Skandale.) Das Gastspiel des Hrn. Friese vom Theater an der Wien, welches von sehr günstigem Erfolge begleitet war, sieht doch wieder einem Armuthszeugniß gleich, welches der Direktion ausgestellt wurde; da ein Benefiziant mit dem einheimischen Personale nicht wagt, in der besten Theaterzeit ohne außergewöhnliche Zugkraft das Publikum in das Theater zu locken. Hr. Friese spielte in den kleineren Piecen „Blicken Sie in den Spiegel", „Der Nachbar zur Linken", „73 Kreuzer des Herrn Stutzelberger", und am zweiten Abende in der Parodie „Margarethe und Fäustling". Wir sind gerade nicht durch ausgezeichnete komische Kräfte verwöhnt, und so ist es auch doppelt erklärlich, daß Hr. Friese durch sein frisches, mit vielen drastisch wirkenden Einzelnheiten gewürztes Spiel das Publikum in die heiterste Stimmung versetzte. Von den einheimischen Kräften unterstützten den Gast die HH. Gutenthal und Wilke in sehr verdienstlicher Weise, während Frl. Benisch (Margreth) durch ihr schwerfälliges Spiel nicht in den Rahmen paßte. Eine bessere Darstellerin der Base, als Fr. Ditz, läßt sich nicht wünschen. — Das Lustspiel „Rezept gegen Schwiegermütter" fand auch hier freundliche Aufnahme, wozu wohl auch das charakteristische Spiel des Ehepaares Schweikhardt beitrug. — Total durchgefallen, ja ausgezischt wurde die Posse „Die Aepfel des Nachbars". Was noch im französischen Originale durch einige feine, witzige Pointen zu genießen gewesen wäre, wurde in der plumpen, gemeinen Verarbeitung geradezu widerwärtig. Die Schauspieler schienen das Schicksal der Novität geahnt zu haben; denn niemand hatte sich um seine Rolle ernstlich bekümmert, und so eine schleuderhafte Vorstellung wurde schon lange nicht erlebt. — In der Oper gab es noch vor Beginn der neuen Saison eine förmliche Revolution, und zwei unserer ersten Sängerinnen haben das hierortige Engagement plötzlich verlassen. Die Primadonna Frl. Bywater, welche zwar nie beliebt, aber doch eine Stütze des Repertoirs war, kam mit Hrn. Zöllner in einen Konflikt wegen Uebernahme einer Partie. Der kunstsinnige (?) Leiter unserer Bühne, welcher sein Personal auf sklavische Weise behandelt und in seinem Konversationslexikon Worte führt, die sogar gegen die Gesetze des Anstandes verstoßen, hieß Frl. Bywater zu jenem Geiste der Finsterniß gehen, bei dessen Namen fromme Christen ein Kreuz schlagen. Frl. Bywater nahm aber die Sache anders auf, als Hr. Zöllner glaubte, und reiste zwar nicht in die Hölle, aber nach Temeswar ab. Die zweite Sängerin, Frl. Perechon, erklärte plötzlich, sie könne nicht singen, weil sie in „Liebesgeschichten und Heirathssachen" debütiren wird. Sie nahm daher Abschied als Azucena im Verdi'schen „Troubadour" und wurde sehr freundlich — vom Publikum entlassen. So saß die Direktion plötzlich ohne Sängerinnen da, und außer der noch mit Frl. Bywater und Frl. Perechon aufgeführten Oper „Othello", in welcher übrigens Hr. Groß (in der Titelrolle) die Effektstelle „Die Falsche muß erbleichen" recht wirksam vortrug, hätte man glauben sollen, die Opernmisère fange erst an. — Aber ein kluger Theaterdirektor hat immer ein Auskunftsmittel, und auf einmal erschien auf dem Theaterzettel Fr. Wogritsch, die

Gemahlin des jetzigen Kapellmeisters, als Alice im „Robert". — Das Debüt war von ziemlich befriedigendem Erfolge begleitet. Fr. Wagritsch hat eine, freilich nur in der höheren Lage, ausgiebige Stimme, es scheint ihr aber der gefühlsinnige Ausdruck im Gesange zu fehlen. Die weiteren Antrittsrollen werden jedenfalls Gelegenheit geben, die Leistungsfähigkeit der Sängerin eingehender zu beurtheilen.

!! Graz. (Theater: das Gastspiel der französischen Gesellschaft. „Lohengrin". Die Redouten-Konkurrenz. Konzerte.) In diesen wenigen, als aphoristisches Register (sogenannter „Spiegel") aufgestellten, Worten liegt alles Merkwürdige kurz gefaßt, was unser theatralisches Leben seit meinem letzten Berichte so Interessantes geboten hat, daß es in Ihrem Blatte Erwähnung verdient. In erster Reihe ist wohl lobend die große Bemühung hervorzuheben, welche auf eine würdige Darstellung von R. Wagner's „Lohengrin" hier verwendet wird. Man mag was immer für Ansichten über Wagner's musikalische Richtung haben, so wird man der genannten Oper doch einen bedeutenden Rang in der Opernliteratur unserer Zeit einräumen müssen, und zwar um so mehr, als diese eine an Schöpfungen so arme ist. Fließt auch die heiter sprudelnde Melodienquelle hier nicht, wie bei Mozart, wird auch hier nicht die ganze Stufenleiter menschlicher Gefühle aufgewühlt, wie bei Beethoven, so sind doch Erscheinungen wahrnehmbar, die im Zusammenhange mit der durch die vollkommenste Instrumentirung erweiterten Phantasie einzelne Effekte hervorbringen, wie sie bei den Altmeistern weder vorgekommen sind, noch vorkommen konnten, wenn auch die enragirten Klassiker sich noch so sträuben mögen, dies gelten zu lassen, und dadurch in ihrer ultra-konservativen Gesinnung ebenso als Irrende erscheinen, wie jede Einseitigkeit sich von der Wahrheit entfernt. Ich will mich aus meiner Stelle eines Berichterstatters nicht in eine andere hinüber verlieren, der ich mich gar nicht gewachsen fühle, aber vor einer Gefahr der Unterschätzung dieser Musik möchte ich den unparteiischen Musiker freundlich gewarnt haben. — Ich wende mich nun zur Aufführung und darf sagen, daß, wenn schon die große Sorgfalt in der äußeren Ausstattung bei solchen Opern einer Provinzbühne zum Lobe gereicht, dies noch mehr bezüglich der relativen musikalischen Tüchtigkeit der Fall ist, die hier vom Chore, den Solis und dem Orchester in schöner Weise angestrebt wird. Die Elsa des Frl. Kletten und der Lohengrin des Hrn. Zottmayr sind die hervorragendsten Leistungen, und wenn letzterer Manches minder stimmkräftig und feurig, als sein Vorgänger, Hr. Groß, bringt, so gelingen ihm die lyrischen Stellen besonders und ist über die ganze Leistung eine wohlthuende Einheit und Ruhe ausgebreitet. Die Oper wird größtentheils sehr gut besucht. — Im Schauspiele hat der Gastrollencyklus der französischen Gesellschaft des Hrn. Laferrière eine interessante Abwechslung gebracht. Dem Repertoir der Franzosen will ich damit keineswegs das Wort geredet haben. Am besten gefiel die Darstellung der „Bataille de dames", die Referent leider zu besuchen verhindert war; in der „Kamelien Dame" war die Einzelleistung der Mad. Bouhelier eine in allen Theilen vorzügliche, ein getreues und dennoch innerhalb der Grenzen des Aesthetischen gehaltenes Bild des Pariser Demi monde, wo in manchem durch Elend und Verhältnisse verworfenen Mädchen neben dem höchsten äußeren Leichtsinn viel tiefes Gefühl, manche edle Regung, mancher Funke zum Besseren schlummert, wenn nur günstige Chancen da sind, ihn anzufachen, und solch' ein Wesen zu erheben, die besseren Keime zu wecken. Laferrière war an dem Abende matt und brachte nur ein paar Scenen zur Geltung. In den „Memoiren des Teufels" hat Hr. Laferrière mit der Erinnerung an die in ganz Deutschland bekannte Leistung Emil Devrient's zu kämpfen. Manches brachte er sehr gut, namentlich die Enthüllungen der Missethaten des Ballgebers. James, Omer und Mlle. Mariani schienen uns die nächstbesten Kräfte; diesen reiht sich würdig Mlle. Milla an, welche die Ehestandsblüetten etwas stark aufgetragen, aber sehr lebhaft spielt. Das Ensemble ist bei den Franzosen sehr gut, da könnten die deutschen Schauspieler Manches profitiren, ebenso an Manieren. Referent, der im August v. J. das Théâtre français und das Théâtre du châtelet in Paris besucht hat, findet die Gesellschaft im Ganzen untergeordnet. „Le joueur de Mannheim" hat keinen Anklang gefunden. Das Haus war bei allen Vorstellungen der Franzosen sehr gut besucht. Im Ganzen hat aber Kreibig doch gar zu viel Kämpfe zu bestehen. Wie bekannt, ist mit der Unternehmung des Grazer landschaftlichen Theaters zugleich die Berechtigung verbunden, im landschaftlichen Redoutensaale im ersten Stock des Theatergebäudes Maskenbälle zu geben; dieses ist nun durch die von Czernitz im Thalia-Theater in ungemein großen Räumen gegebenen Redouten völlig illusorisch gemacht, da der Besuch in letzteren immer enorm ist, 2000 Personen und darüber, in ersteren ebenso viel hundert, höchstens 3—500 Personen, wenn auch aus besseren Klassen, so darum nicht einträglicher. Referent würde in Ihr Fachblatt die Maskenbälle nicht hereinziehen, wenn diese Wahrnehmung nicht leider schlimm entscheidend für das Theater werden könnte. Wir wollen indessen das Beste hoffen. — Die beiden Gesangvereine: der Grazer Männergesangverein und der akademische Gesangverein, haben je ein Konzert gegeben, welchen aber der Referent nicht beiwohnte.

F. Prag. (Gastspiele und Novitäten.) Zu Ende des ersten Direktionsjahres dürfte unsere Oper einige ihrer besseren Kräfte verlieren; von den HH. Robinson und Eilers, welcher letztere nach Koburg abgeht, ist dies bereits gewiß, Gerüchte wollen auch Fr. Kainz-Prause und Hrn. Bachmann zu den Abgehenden zählen. Für Hrn. Robinson wurde nach einem siebenmaligen, meist glücklichen Debüt Hr. Eghardt aus Graz engagirt. Er sang den Luna, Tell, Belisar (2 Mal), Czaar Peter in „Czaar und Zimmermann" Asthon und Höel in „Dinorah", am besten den Belisar. Hr. Eghardt ist ein gut geschulter, routinirter Sänger mit einem kräftigen, wiewohl nicht mehr jugendfrischen Organ, welches sich für heroische Partien besonders eignet; für lyrische scheint sein Vortrag nicht gefühlvoll genug zu sein. Im Ganzen hat die Oper an ihm eine gute Acquisition gemacht. Für das Fach des zweiten Baß, welches Hr. Eilers bisher mit so großem Eifer vertrat, soll Hr. Lorrmann aus Graz debütiren. Im Schauspiel versuchte sich Fr. Bethge-Truhn aus Schwerin vier Mal, nämlich als Phädra, Jungfrau von Orleans, Donna Diana und Katharina in „Die Widerspenstige", aber ohne allgemeinen Beifall. Fr. Bethge bringt ein schönes

Exterieur, ein klangvolles Organ und einiges Verständniß mit; dagegen fehlt es ihr an selbständiger Auffassung, an richtiger Deklamation und an Anmuth der Bewegungen. Unvermittelt folgen sich bei ihr hochpathetische und gefühlsweiche Töne, eine stete Unruhe begleitet ihre Aktion, und Spiel wie Vortrag verläugnen allzu oft das künstlerische Maß. Das Lustspiel scheint für Fr. Bethge die angemessenere Sphäre zu sein, und in dieser Richtung wird Frl. Porth von ihr entschieden übertroffen; wenn nun die Gastin an unserer Bühne keinen Platz gefunden hat, so bleibt es noch immer fraglich, wer denn das Fach der Anstandsdamen würdig vertreten wird. Wie mit dem Personal hat sich die Direktion auch in dem Repertoir zu größerer Regsamkeit aufgerafft und brachte wieder drei Novitäten, nämlich die zwei Lustspiele „Ein schlechter Mensch" von Julius Rosen und „Sie hat ihr Herz entdeckt" von Wolfgang Müller v. Königswinter, dann die einaktige Operette „Spielmann's Lied", Text von Oberländer, Musik von Albert Eilers. Mit dem dreiaktigen Lustspiele „Ein schlechter Mensch" hat der produktive Autor in glücklicher Weise die Bahn verfolgt, die er mit den „Kompromittirten" betreten, und hat sogar gegen dieses erste Werk, was die bessere Vertheilung des Stoffes und das strengere Einhalten des Lustspieltons betrifft, einen Fortschritt gemacht. Das neue Stück basirt auf der originellen Idee, daß ein junger Mann, dem bisher mit seiner Güte und Redlichkeit alle Bewerbungen mißlungen, das umgekehrte Prinzip verfolgt und sich, um größeres Interesse zu erregen, den Anschein eines „schlechten Menschen" gibt, welches Mittel ihn auch zum Ziele führt. Um dieser Idee Wahrscheinlichkeit zu geben, schuf der Dichter eine Reihe solcher Charaktere, welche vermöge ihrer Anlage geeignet waren, gerade um der vorgespiegelten Schlechtigkeit willen, sich für den Helden des Stückes zu interessiren, theils um ihn zu bessern, theils um aus ihm Vortheil zu ziehen. Auf diese Weise gelang es, die Durchführung gehörig zu motiviren. Da der Dichter auch auf die Beigabe komischer Scenen, von denen aber die zwischen Vater und Tochter doch zu heikel ist, bedacht war und, wie stets, reichlich witzige Anspielungen in den Dialog verwebte, so war der durchaus günstige Erfolg gegründet. Dazu trug auch die Darstellung wesentlich bei; Hr. Hallenstein gab die Hauptfigur mit vielem Humor, an ihn reihten sich die Damen Frey, Rottmayer, Keßler und Szegöffy und die HH. Sauer, Hassel und Kühns würdig an. — Auch das Lustspiel „Sie hat ihr Herz entdeckt" war eine willkommene Erscheinung: es führt ein Stück gesunden, frischen Lebens vor, appellirt zwar an die naivste Anschauung des Publikums, aber mit einer solchen Einfachheit und Reinheit des Gefühls, daß es fast unwiderstehlich wirkt. Es wird freilich schwer, an eine Miranda in der Gegenwart zu glauben, aber abgesehen davon hat der Dichter die Gestalt der Hedwig, welche eben so sehr an die Tochter des Zauberers im „Sturm" erinnert, echt künstlerisch gezeichnet. Frl. Rottmayer hat diese schwierige Aufgabe überraschend gut gelöst; fehlte es ihr auch an reichen Detailzügen, so bot sie dagegen ein Bild voll Frische und naiver Unmittelbarkeit. Das Stückchen und die Hauptträgerin desselben, welche die HH. Kühns, Sauer und Hassel, dann Fr. Szegöffy wacker unterstützten, gefielen sehr. — Die Operette des Sängers Hrn. Eilers hatte bei der ersten Aufführung einen schwachen, bei der zweiten, nach einigen Kürzungen, einen etwas besseren Erfolg. Der Text zu „Spielmann's Lied" hat wenig Anziehendes, behandelt die einfachsten Verhältnisse und erschwert dem Komponisten die Arbeit. Gleichwohl bot dieser einzelne melodiöse, ansprechende Nummern, namentlich das Lied des Spielmanns, den Hr. Eilers trefflich gab, und ein Gebet; im Ganzen aber vermißte man jene leichte und doch wirksame Manier, in der Offenbach Meister geworden. Auch schadete die Besetzung der Rose durch Frl. Beitl, welche weder mit ihrem Gesang, noch mit ihrer Prosa für die Operette paßt. Hr. Eichenwald und Fr. Hallenstein befriedigten. — Am 14. d. M. eröffnete Hr. Mitterwurzer aus Dresden als Don Juan ein Gastspiel; der Künstler schien nicht gut disponirt zu sein, weßhalb das Ständchen etwas matt ausfiel; dagegen griff er in die Ensemblestellen tüchtig ein und wirkte durch sein meisterhaftes Spiel wahrhaft belebend auf die Umgebung. Die Donna Anna gab Frl. Schneider aus Danzig, vielleicht eine Aspirantin auf das Primadonnenfach; als erste Rolle ist dies ein wahrer Probirstein, und nach dieser Leistung und ihrer sehr günstigen Wirkung zu schließen, dürfte das Debüt von Erfolg sein. Um nur vorläufig Eines zu erwähnen, besitzt Frl. Schneider eine bedeutende Sicherheit im Gesange und Lebendigkeit des Spiels. — Schließlich berichten wir, daß die Direktion, veranlaßt durch ein nach dem ersten Jahre resultirendes Defizit (von, wie es heißt, 34,000 fl.) beim Landesausschuße um die Gestattung der Erhöhung der Abonnementspreise nachgesucht hat, welchem Gesuche ohne Zweifel willfahrt werden wird.

Kleine Chronik.

Neue Opern. Kapellmeister Barbieri, Komponist der „Perdita", soll bereits an eine neue Oper denken, deren Text ihm Titus Ulrich aus Bulwer's „Letzten Tagen von Pompeji" zusammengestellt hat. Maillart wird eine Oper „Le Cid" schreiben. Flotow soll dem hiesigen Carltheater eine Operette mit einem Text von Grandjean zugesagt haben.

Moderne Beiträge zur Geschichte der Censur. In Rom wird „Faust" wie überall gegeben. Aber Mephisto ist dort kein Teufel, sondern ein phantastischer Arzt, welcher seinen Zögling und Patienten Faust in der Welt herum, von Klima zu Klima, von Abenteuer zu Abenteuer führt!! — In Paris ist Legouvé's neues Stück: „Les deux reines de France", mit melodramatischer Musik von Gounod, in den Hauptrollen für die Ristori und Beauvallet bestimmt, von der Censur verboten worden. In der Schilderung der Streitigkeiten zwischen Philipp dem Schönen von Frankreich und Bonifaz VIII. agitirt es gegen die weltliche Macht des Papstes, was der Regierung im Augenblick ungelegen kommt. Doch erscheint das Stück im Journal des Débats gedruckt.

In Weimar soll, wie die „Neue Berliner Musikzeitung" meldet, die Oper „Der Cid" von Peter Cornelius am 8. April, zum Geburtsfeste der Großherzogin in Scene gehen. — Die Hof- und Abonnements-Konzerte führten nebst Cherubini und Verdi, Rossini und Beethoven, Berlioz

und Schubert, auch ein Manuskriptwerk von Karl Götze („Eine Sommernacht“, symphonische Dichtung), Bearbeitungen Schubert'scher Lieder von Karl Stör nnd die Produktionen des Harfenvirtuosen Oberthür aus London vor.

Das sechzehnte Gewandhauskonzert in Leipzig am 16. d. M. wurde durch eine Orchester-Suite von Joachim Raff eröffnet. Frl. Preßler aus Berlin trug die Arie: „Verzeihung edler Sieger“ aus Händel's „Herakles“ und „Ach, ich habe sie verloren“ aus Gluck's „Orpheus“ vor und Hr. Landgraf spielte Adagio und Rondo für Klarinette von Weber; den Beschluß machte Mendelssohn's Symphonie in A-moll (Nr. 3).

Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner in Leipzig gab am 13. Februar im Gewandhaussaale sein Konzert. Das Programm enthielt: Psalm 150, für Männerchor und Orchester komponirt von F. Lachner; Arie aus der „Schöpfung“, Chöre von Reinecke und Schubert; Romanze und Rondo aus dem E-moll-Klavierkonzert von Chopin; Lieder für Männerchor von V. E. Neßler, F. Lachner und Silcher; Scenen aus der Frithjof-Sage für Solostimmen, Männerchor und Orchester, komponirt von Max Bruch (Manuskript, zum ersten Male).

In Hamburg brachte Hr. Julius Stockhausen am 10. Februar Haydn's „Schöpfung“ und Mendelssohn's 114. Psalm in der Michaelskirche zur Aufführung, wobei als Solisten Frl. Georgine Schubert und Hr. Gunz aus Hannover und Hr. Adolph Schulze aus Hamburg mitwirkten.

Brachvogel's „Prinzessin Montpensier“ und P. Heyse's „Hans Lange“ sind nun auch in Leipzig zur Aufführung gekommen.

Die „Beseda umělecká“ in Prag veranstaltete am 18. d. M. auf der Sophien-Insel einen Festabend zur Feier der Wiedergenesung ihres Vizepräsidenten, des Professors Purkyně. — Das zweite Konzert des Cäcilienvereines in Prag brachte am 10. d. M. Félicien David's Symphonie-Ode „Die Wüste“ und Niels Gade's Symphonie in A-moll. Das erstgenannte Werk war nicht, wie es in d. Bl. hieß, für Prag Novität; denn die erste Aufführung der „Wüste“ war bereits am 3. April 1846, ebenfalls im Cäcilienverein. Den Tenorpart hatte diesmal Hr. Bernard, die Deklamation Hr. Fischer.

Lokales.

Franz Schierer, Vorstand des Männergesangvereins, ist am 20. Februar nach längerer Krankheit gestorben. Er gehörte dem Vereine seit der Gründung desselben im Jahre 1845 an, und war der dritte Vorstand (bis 1847 der Gründer August Schmidt, bis 1859 Egger). Schierer war ein Mann von nicht unbedeutender Bildung, die er sich durch rastlose Thätigkeit und eisernen Fleiß zu eigen gemacht hatte. Als Vereinsvorstand entwickelte er bedeutende Umsicht, praktischen Blick, große Energie, war stets bestrebt alle Gegensätze auszugleichen und hielt die Ordnung in den Vereinsangelegenheiten mit ängstlicher Genauigkeit aufrecht. Von makellosem Charakter, von sehr freisinniger politischer Gesinnung, genoß er die Achtung aller jener, die ihn kannten. Was Schierer seiner Familie gewesen, bewies der herzzerreißende Anblick seiner Hinterlassenen bei dem Begräbniß am 22. Der Männergesangverein hatte sich im Presbyterium um sein mit Trauerflor umhülltes Banner gruppirt, und sang ein Libera von Herbeck und einen deutschen Chor von Lortzing. Die große Karlskirche war überfüllt: alle musikalischen Vereine und Gesellschaften waren vertreten; desgleichen der Gemeinderath (dem Schierer angehörte) durch den Hrn. Bürgermeister und viele seiner Mitglieder. Ueber hundert Wagen folgten bis zum Friedhof, wo der Vorstand-Stellvertreter Hr. Billing dem Dahingeschiedenen einige herzliche Worte widmete, worauf Schierer's Lieblingschor „Die letzte Treue“ von Storch, angestimmt wurde.

Im Burgtheater kam vorgestern das von der Crêche Akademie bekannte, und von vielen Seiten als die Fortpflanzung des Menschengeschlechtes zu direkt behandelnde Stück „Mutterglück“ denn doch zur Aufführung, und fand, Dank dem Karneval, der guten Darstellung und andern mildernden Gründen, eine den interessanten Umständen desselben entsprechende Aufnahme.

In Brachvogel's „Prinzessin Montpensier“ wird Hr. Lewinsky den achtzehnjährigen Ludwig XIV. spielen. Hr. Sonnenthal gibt den Tarascon und Frl. Wolter die Marie d'Orleans. Sonst sind noch beschäftigt die Damen Rettich, Hebbel, Krouser, Wetzel, die HH. Wagner, Gabillon, Franz, Förster, Herzfeld, Paulman, Korner, Bnel, u. s. w.

Die Regisseurstelle, welche durch Fichtner's Abgang am Burgtheater vakant geworden, ist Hrn. Rettich verliehen worden.

Meyerbeer's „Dinorah“ soll im Operntheater wirklich und wahrhaftig noch in dieser Saison, also noch im März in Scene gehen. Die Gastin Frl. v. Murska singt die Titelrolle, als Tenoristen hat man Hrn. Eppich aus Graz dazu bestellt, welcher durch die Gefälligkeit des Direktors Kreibig die endliche Aufführung der genannten Oper ermöglicht. — Vielleicht nimmt man noch andere Mitwirkende aus Klagenfurt zu Hilfe; wenigstens ist die dortige Bühne unserer Hofoper so eben auch mit einer Aufführung der „Dinorah“ vorangegangen.

Die französische Gesellschaft beschloß vorgestern ihren kurzen Gastrollen-Cyklus mit dem einaktigen Vaudeville „L'amour qu'est qu' c'est que ça“, einer Deklamation von Plouvier „Le chevalier Printemps“, gesprochen von Dlle. Dambricourt, dem Scribe'schen „Bataille de Dames“ und dem vierten Akt der „Dame aux camélias“.

Konzerte der nächsten Woche: morgen Sonntag Mittags Musikvereinssaal: Mad. Viard-Louis, Pianistin, II. (unter Mitwirkung des Operntheater-Orchesters und der Fr. Falconi); Donnerstag 2. März, Abends Musikvereinssaal: Hr. Louis Engel, Harmonicumspieler.

Briefkasten der Redaktion. 18 — 24. Februar: !! in Graz. Dr K. in Mannheim: Erhalten. — A v W. Breslau: Wird brieflich beantwortet. — H. H. in München: Abgesandt.

Briefkasten der Expedition. Dr. G....r in Berlin: Von der Redaktion ihre Zuschrift empfangen, Alles genau beachtet und besorgt. — A. v. W.......n in Breslau: Verlangtes abgesandt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Anzeiger der Recensionen über Theater und Musik.

Zu Nr. 8. **Erscheint gratis.** 25. Februar.
Wien. Insertionsg. für die 3-gesp. Zeile 5 kr. 1 Ngr., die 2-gesp. 10 kr. 2 Ngr., ganzsp. 15 kr. 3 Ngr. (excl. Stempel). 1865.
Beilagegebühr 3 fl. 2 Thlr.

Notizen.

Preisausschreibung. Der Verwaltungsrath des Münchener Aktien-Theaters, welches statutengemäß die Hebung der volksthümlichen dramatischen Literatur und Kunst zu fördern hat, beschloß, die im November d. J. bevorstehende Eröffnung des Theaters zu einer Preisbewerbung zu benutzen und zwar für ein Schauspiel — ohne Beschränkung hinsichtlich des Stoffes, der Zeit oder der Form, ferner für ein Lustspiel oder ein Vaudeville, Lieder- oder Singspiel, endlich für eine Posse mit Gesang oder ein Zaubermärchen mit Kouplets, Chören, Melodramen ꝛc. Der Preis besteht für das beste Stück jeder dieser drei Gattungen in je 500 fl., und sollte ein solches, allen Anforderungen entsprechendes Stück nicht einlaufen, so wird das relativ beste Stück in jeder Kategorie einen Preis von 300 fl. erhalten. In dem einen wie in dem anderen Falle muß das Stück seine Bühnenmäßigkeit und Wirksamkeit in mindestens drei rasch auf einander folgenden Aufführungen bewährt haben. Der Termin zur Einsendung der Stücke läuft bis 15. Juli, und ein Komité von fünf Mitgliedern wird über die Preisvertheilung entscheiden.

Bei der Redaktion zur Besprechung eingegangene Novitäten.

Bibliothek ausländischer Klassiker. 3. Hft. Shakespeare's „Hamlet.“ Deutsch von Seeger. Hildburghausen, Bibliogr. Institut. 1865.

Drobisch, Theodor, Bunte Glasuren. Gesammelte Novellen, Humoresken und Gedichte. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne.

Freya. Illustrirte Blätter für die gebildete Welt. 1865. Fünfter Jahrgang in 12 Monatheften à 24 kr. südd. 7½ Sgr. 45 kr. ö. W. 1. — 3. Heft. Stuttgart, Krais u. Hoffmann.

Gottschall, Rudolf, Dramatische Werke. 1. B. „Pitt und Fox.“ 2. B. „Mazeppa.“ Leipzig. F. A. Brockhaus.

Herloßsohn, K., Gesammelte Schriften. Erste Gesammtausgabe. 1. u. 2. Heft. Mein Wanderbuch. Humoristischer Roman. 1. Theil. 2. Aufl. Prag, J. L. Kober.

Rötscher, Prof. Dr. H. Th., „Dramaturgische Blätter.“ Ein Organ zur Förderung und Hebung der dramatischen Poesie und ihrer Darstellung durch die Schauspielkunst. Erster Jahrgang. 1. Heft. Mit dem Porträt von Sophie Schröder als Sappho. Dresden, C. C. Meinhold u. Söhne.

Weilen, Joseph, „Edda.“ Drama in vier Aufzügen. Pest, Wien, Leipzig, Hartleben.

Neuigkeiten der Monate Jannar und Februar,

eingegangen und vorräthig in der Buchhandlung von Karl Czermak in Wien, Schottengasse Nr. 6.

Augier, Emile, Maitre Guérin, comédie en 5 actes, en prose. In-8. (167 p.) Paris, Lévy.
Erste Aufführung am 29. Oktober 1864 auf dem Théâtre Français.

Blätter, Dramaturgische. Ein Organ zur Förderung und Hebung der dramat. Poesie und ihrer Darstellung durch die Schauspielkunst. Herausgegeben von H. Th. Rötscher. 1. Jahrgang 1865. 1. Heft. (68 S. m. 1 Lith.) Dresden, Meinhold & S. pro 4 Hefte 2 Thlr.

Cassandre. Fantaisie en 3 actes. In-8. (98 p.) Paris, Lévy.

Cohn. Alb., Shakespeare in Germany in the 16. and 17. centuries: an account of english actors in Germany and the Netherlands and of the plays performed by them during the same period. With 2 plates of facs. gr. 8. (CXXXVIII. S. und 422 Sp.) Berlin, Asher. geb. 9½ Thlr.

Fichtner, Carl. Eine Skizze seines Lebens und künstlerischen Wirkens. Von G. C. Mit dem photographischen Portrait des Künstlers. Lex.-8. (56 Seiten.) Wien, K. Czermak. 1 fl. 35 kr. ö. W.

Gottschall, Rud., Dramatische Werke. 1. und 2. Bdchn. gr. 16. Leipzig, Brockhaus. à 1/2 Thlr.
Inhalt: 1. Pitt und Fox. 2. Mazeppa.

Hackländer, F. W., Der verlorene Sohn. Lustspiel in 3 Aufzügen. 8. (168 S.) Stuttg., Krabbe. 1 Thlr.

Heinrich, A., Der Augenblick des Glückes. Intriguen-Stück in 5 Akten. Frei bearbeitet nach Hackländer's gleichnamigem Romane. 16. (191 S.) Berlin, Grieben. 1/2 Thlr.

Heyse, Paul, Dramatische Dichtungen. 2. u. 3. Bdchn. 8. Berlin, Hertz. à 5/6 Thlr.
Inhalt: 2. Maria Maroni. 3. Hadrian.

Hibeau, Dr., Episode aus dem Jahre 1813. gr. 8. (19 S.) Berlin, Rahn. 1/6 Thlr.
Der Kurfürst und die Pächterin. Lustspiel in 1 Akt. gr. 8. (33 S.) Ebd. 1/6 Thlr.

Nottebohm, Gust., ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt. 1. (13 Sp.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1/2 Thlr.

Ottfried, Schubert-Novellen. 6 Blätter aus dem Liederkranze des unsterblichen Meistersängers. 2. Auflage. 8. (128 S.) Innsbruck, Wagner. geb. 1/2 Thlr.

Schubert, F. L., faßliche Anleitung im Klavierstimmen zum Selbstunterricht. Nach Erfahrungen und Quellen erläutert. 8. (33 S.) Leipzig. Siegel. 1/6 Thlr.

Seeberg, Anton in Amerika, oder Faust's Soll und Haben. Komisch-dramatische Dichtung in 3 Abtheilungen. Nebst einem Prologe. 16. (72 S.) New-York & Philadelphia, Schäfer & Koradi. 12 Ngr.

Shakespeare's sämmtliche Werke. Mit 300 Holzschnitten. (In 10 Lieferungen.) 1. Lieferung. gr. 8. (72 Sp.) Leipzig, Shakespeare-Verlag. 1 Ngr.

Steffen, R., Euphrosine v. Falkenstein. Große romantische Oper. 8. (88 S.) Luxemburg, Bück. 1/2 Thlr.

Bei **Karl Czermak** in **Wien** erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Carl Fichtner.

Eine Skizze seines Lebens und künstlerischen Wirkens.

Von **G. C.**

Mit dem photographischen Portrait des Künstlers.

Preis 1 fl. 35 kr. öst. W. = 27 Ngr.

Ein tüchtiger Klavierlehrer,

welcher zu sehr mäßigen Bedingungen Lektionen ertheilt, ist durch die Expedition dieses Blattes zu erfragen.

Im **Fues**'schen Verlage in Leipzig erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Mozart.

Von **Ludwig Nohl.**

Mit Portrait und einer Notenbeigabe.

Gr. 8. 592 S. geh. Preis 3 Thlr. 9 Sgr. fl. 5.94 ö. W.

Wichtige Neuigkeit!

Soeben erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Edda.

Drama in vier Aufzügen von **Josef Weilen.**

Elegant geheftet. Preis 1 fl. 20 kr. österr. Währ.

Wien.

Hartleben's Verlags-Expedition.

Slavische Blätter.

Illustrirte Monatshefte

für Literatur, Kunst und Wissenschaften, für öffentliches und gesellschaftliches Leben, für Länder- und Völkerkunde, für Geschichte und Belletristik der slavischen Völker.

Unter Mitwirkung von hervorragenden Schriftstellern und Künstlern, redigirt und herausgegeben von

ABEL LUKŠIĆ.

Monatlich ein Heft auf Velin-Papier in grossem Lexikon-Octav-Format mit lateinischen Lettern, in einer Stärke von 56—64 Seiten; 12 Hefte bilden einen Band.

Preis:	Vierteljährig	fl. 2	österr. Währ.	=	Thlr. 1. 10 Ngr.
	Halbjährig	„ 4	„	=	„ 2. 20 „
	Ganzjährig	„ 8	„	=	„ 5. 10 „

Das **zweite** Heft dieses gediegenen Blattes verlässt in wenigen Tagen die Presse; das **erste** liegt zu Jedermanns Einsicht in allen guten Buchhandlungen auf.

Wien, 23. Februar 1865.

Karl Czermak, Schottengasse 6.

Druck und Verlag von J. Löwenthal.

☞ **Alle** in diesem Blatte angezeigten Werke sind durch meine **Buchhandlung** zu beziehen. **Karl Czermak,** Schottengasse 6.

№ 9. — Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 4. März 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. **Mit Post:** Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Gründung des Mannheimer National-theaters. *)

Von **Wilhelm Koffka.**

Das Mannheimer Nationaltheater — so hieß es von Beginn an, erst im Anfang dieses Jahrhunderts fügte es die Bezeichnung: Hoftheater hinzu — datirt sein Bestehen vom 1. September 1778.

In einem Promemoria vom 18. März 1799 an den Kurfürsten Maximilian von Bayern schreibt Freiherr v. Dalberg:

„Das Mannheimer Nationaltheater, welches dem Staatsminister Freiherrn v. Hompesch seine ursprüngliche Stiftung zu danken hat, wurde mir im Jahre 1778 zur Aufsicht und dauerhaften Erhaltung durch ein höchstes Reskript dd. Mannheim 1. September 1778 übertragen. Der höchste Endzweck dieser Nationaltheaterstiftung war: Entschädigung der Mannheimer Bürger und Einwohnerschaft für den Abgang des Hofes und der Geld verzehrenden zahlreichen Dienerschaft durch einen Circulationsfonds, welcher zum allgemeinen Vergnügen sowohl als zur sittlichen Bildung des Publikums fortdienen sollte. Zu diesem Behuf wurde gleich in obgedachtem höchstem Reskripte freies Orchester und ein jährlicher, in monatlichen ratis an die Theaterkassa zu zahlender Beitrag aus Kammermitteln von 15,000 fl. zugesichert.“

Es war demnach ebenso ein materieller Zweck, welcher bei der Gründung des Theaters verfolgt wurde, wie ein sittlicher, durch künstlerische Mittel zu erzielender. Ein Glück, daß dem so war. Denn das letztere Motiv allein würde nicht hingereicht haben, das Bestehen des Theaters über jene kritischen Zeiten, welche später im Gefolge des Kriegs und der zunehmenden Mittellosigkeit hereinbrachen, hinwegzubringen. Was sonst der Kunst wesentlichster Nachtheil ist, ihre Pflege nicht um ihrer selbst willen, sondern um Geld mit ihr zu verdienen, das sollte ihr hier zum größten Vortheil gereichen.

Entschädigung der Mannheimer Bürger und Einwohnerschaft für den Abgang des Hofes stand also in der Stiftungsurkunde obenan. Karl Theodor, der Kurfürst von Pfalzbayern, hatte außerordentlich viel für Mannheim gethan, das heißt in dem Sinne des Wortes, wie es in der damaligen Zeit aufgefaßt wurde, wenn ein Fürst seiner Residenz die mitunter zweifelhaften Wohlthaten großen Geldaufwandes zukommen ließ. Mit dem Anfang des Jahres 1778 sollte dieser Glanz sein Ende erreichen, da durch den Tod des Kurfürsten Maximilian Joseph des Dritten von Bayern das ganze Land an den einzigen Erben von der Pfälzer Linie fiel und mit der Uebersiedelung des Hofes in die größere Residenz Bayerns, nach München, jene Quellen zu versiegen drohten. Bei der Vorliebe für Mannheim und das benachbarte Schwetzingen, seine dem französischen Vorbild von Versailles

*) Aus dem unter der Presse befindlichen, demnächst bei J. J. Weber in Leipzig erscheinenden Buch „Iffland und Dalberg“. Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims, nach den Quellen dargestellt von Dr. Wilhelm Koffka. — Vor Jahren schon schrieb Louis Schneider über die Mannheimer Theaterakten und die Papiere des Mannheimer Theaterausschusses der Iffland-Dalberg'schen Zeit, deren Durchsicht ihm vergönnt war: „Möge auch dieser Schatz für die Schauspielkunst und die Geschichte der Bühne einst gehoben werden“. In dem erwähnten Buch, aus welchem wir jetzt den ersten Abschnitt mitzutheilen in der Lage sind, wird dies vollständig der Fall sein.

nachgemachte Lieblingsschöpfung, lag es daher Karl Theodor sehr nahe, der Stadt für den großen Verlust einen einigermaßen genügenden Ersatz zurückzulassen, der Minister v. Hompesch bedurfte deshalb nicht großer Ueberredungsgabe, den Kurfürsten dazu zu bestimmen.

Mehr dürfte es vielleicht Wunder nehmen, daß gerade in der Errichtung eines Theaters ein Entgelt für die sicheren Verluste erblickt wurde, daß man überhaupt, bei den Anschauungen der damaligen Zeit, in dem Theater einen Anziehungspunkt dauernder Art und sogar von pekuniärer Einträglichkeit, unmittelbar und mittelbar, erkannte. In jenen Zeiten hatten die Privatbühnen, und selbst die besten Unternehmungen, wie die Schröder's in Hamburg, fortwährend mit der Sorge um ihre wenig blendende Existenz zu kämpfen und die wenigen Hofbühnen bestanden nur durch den Willen und die Laune ihrer fürstlichen Ernährer, die mitunter nicht einmal Zuschauer genug für die auf ihren Willen gegebenen Vorstellungen fanden, selbst wenn der Eintritt unentgeltlich war. Es kann daher nur in der tieferen Erkenntniß des Kurfürsten Karl Theodor von dem Wesen der dramatischen Kunst, von der in ihr liegenden Kulturfähigkeit und dem daraus mit der Zeit entspringenden materiellen Anziehungsvermögen der Grund dafür gesucht werden, daß die Errichtung eines Instituts beschlossen wurde, welches in sich den Keim trug, der Stadt, für die es bestimmt wurde, wesentlichstes Kleinod zu werden. Und allerdings lag dieser Zug in dem Wesen dieses Herrschers, der für Alles, was Kunst und Wissenschaft betraf, namentlich deutsche Kunst, mehr Verständniß und mehr Herz hatte, als die meisten seiner zahlreichen Vettern auf den unzähligen großen und kleinen deutschen Thronen der damaligen Zeit.

Iffland erzählt in seiner theatralischen Laufbahn: „Wir sahen gleich in den Tagen nach unserer Ankunft in Mannheim alle edlen und schönen Institute, die der Kurfürst Karl Theodor mit freigebiger Hand den Wissenschaften gewidmet hat. Er hat bei dem Antritte seiner Regierung so vieles noch in Ruinen gefunden, nach seiner vieljährigen Regierung ist so manches jetzt wieder zertrümmert worden, und dennoch ist so vieles noch erhalten worden, dessen ich mich mit freudiger Rührung erinnere. Der Kunstfreund findet überall seine Spur, in seinem Thun seine Gesinnungen. Der Nachwelt wird sein Name gegenwärtig sein. Sie fröhnt nicht dem Geiste des Augenblicks; indem sie scheiden wird, was auf seine Rechnung gehört, was nicht darauf gehört, was er wollte, wo und warum sein Wille manchmal gehemmt, entstellt wurde, wird sie Karl Theodor einen Platz anweisen, der ihm gebührt". — „Dieser Kurfürst", fährt Iffland fort, „ist unter den mächtigen deutschen Fürsten der erste, welcher schon vor langen Jahren für deutsche Literatur sich laut entschieden, sie unterstützt, geehrt hat. Er setzte sich aus eigenem Triebe in Verbindung mit deutschen Dichtern. Einige haben sein Entgegenkommen so kalt aufgenommen, daß die Beharrlichkeit dieses Fürsten eben so für sein Herz, als für seinen Geist spricht. Er war der erste deutsche Fürst, der das Französische Theater entließ, und ein deutsches Hoftheater errichtete. Er zuerst hat 1775 deutsche große Opern gegeben, und dieses bei den Hoffeierlichkeiten 1776, 1777 fortgesetzt. Sein Zweck bei Errichtung der deutschen Gesellschaft zu Mannheim ist unverkennbar".

Das deutsche Hoftheater, von welchem Iffland spricht, war im Jahre 1776 gegründet worden. Die Truppe des Theater-Prinzipals Marchand, deren Standort Mainz war, die aber Mannheim im Jahre 1775 besuchte, hatte den Kurfürsten zum Entschluß gebracht, ein eigenes Theater zu errichten. Das Arsenal wurde zu einem Theater umgebaut. Die neueingerichtete Bühne war nur zwölf Schritte breit, — das erkannte man damals für den angemessenen Raum für das Schauspiel. Man unternahm es, aus der Balletschule die nöthigen Schauspieler zu bilden, man berief Lessing und Eckhof zur Organisation und zu dem Amt eines Lehrers der Grundsätze der Dramaturgie. Beide lehnten jedoch den Antrag ab. Da nun die Schule unter einem ganz unfähigen Lehrer, Namens Lorenzo, und bei völlig rohen Zöglingen, mit denen er beim Buchstabiren anfangen mußte, keine Erfolge versprach, so zog der Kurfürst — mit Nichtachtung einer inzwischen erlassenen Berufung der Seyler'schen Gesellschaft — die Marchand'sche Truppe zu seiner Bühne herbei.

Die Verlegung der Residenz nach München hatte die natürliche Folge, daß der Kurfürst sein Theater mit dorthin nahm. *) Demnach mußte für Mannheim,

*) Das Münchner Hoftheater, unter der Oberleitung unverständiger Hofschranzen, erreichte keine höhere Stufe, obschon ihm viel glänzendere Existenzmittel gewährt wurden, als dem jungen Mannheimer Institut. Aber Mannheim hatte eben einen Dalberg zum Führer, und dieser Eine wog die glänzendsten Zuschüsse auf.

um die wohlwollenden Absichten des Landesherrn zu erfüllen, ein neues Bühnenwesen geschaffen werden. Hier hing nun Alles davon ab, eine Persönlichkeit zur geeigneten Einrichtung, Ueberwachung und Fortführung des Unternehmens zu finden, und wenn die Wahl so wunderbar glücklich ausfiel, wie es mit dem Freiherrn v. Dalberg der Fall war, so läßt sich jetzt in der That schwer sagen, ob dem Kennerblick Karl Theodor's dafür das Verdienst zuzuschreiben, oder ob nicht vielmehr eine besondere gütige Fügung des Schicksals darin zu erkennen ist, welches gerade damals in der Person Dalberg's alle jene Eigenthümlichkeiten vereint hatte, denen die nöthige Produktionskraft für das neue und schwierige Beginnen innewohnte. Wie dem auch sei, für die dramatische Kunst und ihre Fortentwicklung in Deutschland bleibt es von unvergänglichem Werth, daß zur rechten Zeit ein Dalberg da war.

Wolfgang Heribert Reichsfreiherr v. Dalberg, im Jahre 1749 geboren, in einem Jahr mit dem Altmeister Goethe, war der Sprößling aus dem alten edlen Geschlecht der Dalberge, dessen schon im frühesten Mittelalter in der deutschen Geschichte Erwähnung geschieht. Das Alter des Adels hatten die Dalberge mit manchem Andern gemein; was sie aber besonders auszeichnete, das war ihre wahrhaft edle Gesinnung, welche von jener aristokratisch sein sollenden, junkerhaften Ueberhebung nichts wußte, deren Handlungen vielmehr überall, ohne Absichtlichkeit und Schaugepränge, den Stempel des „noblesse oblige“ trugen. In dieser humanen Sinnesart und Denkweise lag die Begründung für den warmen Zug nach Kunst und Poesie, welcher vielen Dalbergen gemeinsam war. Ganz besonders hatte sich derselbe, in dem trefflichen Manne ausgebildet, mit dem wir uns zu beschäftigen haben, und es unterliegt keinem Zweifel, daß er schon in jungen Jahren seiner Muse manche Früchte abgewann, so wie er offenbar später in den Mannheimer Hofkreisen durch sein feines Verständniß und seine liebevolle Empfänglichkeit für die dichterische und ganz besonders für die dramatische Produktion die Autorität eines geschmackvollen und intelligenten Beurtheilers in diesen Dingen sich erworben haben mag. Ein bedeutendes Vermögen — das Stammschloß Herusheim bei Worms gehörte Hrn. v. Dalberg — setzte ihn in den Stand, seinen Neigungen durch Reisen und Anschaffung aller werthvollen Hervorbringungen im Gebiete der schönwissenschaftlichen Literatur Genüge zu thun. Die dienstliche Stellung, die er in der Regierung der Pfalz einnahm that darin wenig Eintrag, und so konnte er das Gewicht, welches ihm Geburt und Würden verliehen, ebenso mit materiellen wie mit geistigen Kräften vereinen und sich zu einer imponirenden Bedeutung bringen, welche durch ihren individuellen Einfluß bei dem aufzuführenden Bau mehr als einmal als kräftigste Stütze sich bewähren sollte.

Vom 1. September datirt das vom Kurfürsten an Dalberg erlassene Handschreiben; er ging baldigst an seine Ausführung. Aber so leicht war dies nicht. Damals kannte man — wohl nicht zum Unglück für die Kunst — das moderne Institut der Theateragenturen noch nicht, welche auf Anfrage nicht ein, sondern wo möglich gleich ein Dutzend Theater in allen Fächern zu besetzen vermögen. Die Zahl der Bühnenkünstler war eine geringe, die Orte, an die man sich des Bedarfs halber wenden konnte, kurz beisammen. Der Wiener Schauspieler Müller sagt von seiner im Jahre 1776 unternommenen Rundreise in Deutschland: „Ich habe dreihundert und elf Subjekte kennen gelernt, und unter diesen nur siebenzehn, von denen man sagen kann, sie haben ihre Kunst studirt“. Daß er Recht hatte, geht schon aus der Aengstlichkeit hervor, mit welcher man überall, wohin er kam, die besseren Talente vor ihm hütete, sie nicht auftreten ließ, seine Zusammenkünfte mit ihnen überwachte. In Gotha ließ der Herzog ihn von einem Offizier förmlich in Observation nehmen, und nur Singspiele und unbedeutende Stücke durften während seines Aufenthaltes gegeben werden. Das liberal dotirte kaiserliche Nationaltheater war, wie die zauberhafte Magnetinsel aus dem Meere, verlockend heraufgestiegen, man fürchtete, die guten Talente davon angezogen zu sehen und wußte sie nicht zu ersetzen. Es war also eine mühsame Arbeit, die Aufgabe zu lösen, die größte Geschicklichkeit gehörte dazu, selbst der Apparat diplomatischer Negotiationen und heimlicher Missionen mußte in Anspruch genommen werden, wie wenn es sich in der That um eine „Haupt- und Staatsaktion“, wie dazumal die großen Schauspiele noch genannt wurden, gehandelt hätte.

Um die nöthige Gesellschaft zu erhalten, wandte sich Hr. v. Dalberg zunächst an Brockmann, den berühmtesten Hamletdarsteller seiner Zeit, nach Wien. Am 16. September 1778 fragte Dalberg brieflich bei ihm an, ob er geneigt sei, die Direktion des Mannheimer Theaters zu übernehmen, beziehungs-

weise eine deutsche Schauspielergesellschaft nach Mannheim zu bringen. Als Zuschuß wurden 15,000 Gulden angeboten, ferner zwölf Personen im Orchester, Theaterdekorationen und Garderobe frei. In seiner Antwort vom 23. desselben Monats erklärt sich **Brockmann** bereit, in Gemeinschaft mit dem ebenfalls in Wien engagirten Schauspieler **Stephanie** dem Jüngeren auf das Anerbieten einzugehen, aber nur für Schauspiel „ohne Operette und Ballete", und zwar auf die Dauer von 6 Jahren. Nachdem sich diese Unterhandlungen zerschlagen, wurden solche mit dem Schauspielunternehmer **Abt** in Münster angeknüpft. Auch diese führten nicht zum Ziel. Um vorerst dem Bedarf einigermaßen zu genügen, wurde mit dem Theaterdirektor **Seyler**, der, wie schon gesagt, damals in Mainz spielte, ein Kontrakt gemacht, wonach sich dieser verpflichtete, alle Sonntage in Mannheim zu spielen, eine Einrichtung, die bis gegen Ostern nächsten Jahres Stand hielt, dann aber aufhörte, weil die **Seyler**'sche Gesellschaft auseinander ging. Inzwischen wurden Versuche gemacht, vom Dresdener Theater, welches der Prinzipal **Bondini** mit seiner Gesellschaft führte, die geeigneten Persönlichkeiten für das Unternehmen zu gewinnen und dafür die Bemühungen des kurpfälzischen Gesandten in Dresden, Freiherrn v. **Halberg**, in Anspruch genommen.

Unterm 15. Februar 1779 antwortet dieser auf ein dahin gerichtetes Schreiben **Dalberg**'s: „Hochwohlgeborner Reichsfreiherr! Aus meiner Ew. Hochwohlgeboren und des Freiherrn v. **Oberndorf** *) Exzellenz ohngeheuchelt gewidmeten Verehrung können Höchstdieselben schon ermessen, wie sehr ich es mir zur angenehmen Pflicht mache, hochdero Befehlen jederzeit genau nachzukommen, und eben darum werde ich suchen, alles Mögliche zur Aufmunterung der Mannheimer Schaubühne beizutragen. Es ist aber dieser Auftrag wegen besonderen Umständen mit Beschwerlichkeiten verknüpfet, die sich vielleicht aller Mühe ohngeachtet, nicht wohl werden heben lassen; denn eines Theils haben die bei hiesiger kurfürstlichen Schaubühne aufgestellten Akteurs und Aktricen sich auf einige Jahre mit dem Entrepreneur Hrn. **Bondini** in eine Verbindung eingelassen, wovon sie sich vermuthlich nicht nach Willkühr losmachen können; zum andern werden die daher aufzustellenden Schauspieler nicht anders als unter Ihro Kurfürstl. Durchl. höchst eigener Genehmigung angenommen, würde es demnach ebenso bedenklich als beschwerlich sein, nach solcher von dem Landesherrn selbst getroffenen Wahl ein oder anderes Mitglied dahin zu überreden, ein ganz Sicheres mit dem so zu sagen Unsicheren in entfernten Gegenden zu vertauschen. Diese obwohl gegründete Anstände werden mich dennoch nicht abhalten, dem Hrn. **Reineke** oder **Brandes** den mir aufgetragenen Vorschlag auf eine glimpfliche Art und so insgeheim zu machen, damit diese unsere Absicht in keinem Fall offenbar werde. An meiner eifrigen Bestrebung soll es so wenig fehlen, als ich keinen Augenblick verabsäumen werde, über den Erfolg die schuldigste Nachricht zu erstatten".

Ein gleich darauf folgender Brief **Halberg**'s vom 26. Februar sagt: „Seit dem von Ew. Hochwohlgeboren mir gegebenen Fingerzeig zur Aufbringung eines tüchtigen Subjects, dem die Direction des Mannheimer Theaters könnte anvertraut werden, ging meine erste Sorge dahin, die Gesinnungen sowohl als die Verbindungen der hiesigen vornehmsten Acteurs unter der Hand auszuspähen; ich war hierin auch so glücklich zu erfahren, daß Hr. **Brandes** nicht ungeneigt wäre, die Direction von einem anderwärtigen Theater zu übernehmen, und blieb diesemnach nur noch der Punkt mit ihm selbst zu erörtern übrig, ob nicht, bei seinem besten Willen, ein getroffenes Engagement, oder sonstige Umstände ihn behindern könnten, einem andern Berufe zu folgen? Ich habe es gewagt, mich eigends mit ihm über letzten Punkt zu unterreden und ersuchte ihn, mir seine Gedanken über diesen Vorschlag schriftlich mitzutheilen. Er übergab mir solche heut in beiliegendem Promemoria". Hr. v. **Halberg** bittet nun um weitere Instruktion, bemerkt übrigens in seinem Schreiben: „So viel kann ich wohl zum Voraus versichern, daß mit diesem Manne, dem Ansehen nach, wohl etwas Standhaftes zu machen wäre".

(Fortsetzung folgt.)

*) Der Freiherr, spätere Graf v. **Oberndorf** war als kurpfälzischer Staatsminister zur Verwaltung der Pfalz vom Kurfürsten eingesetzt worden

Das Instrumenten-Museum des Pariser Konservatoriums.

Von Ernst Parthe.

An Sammlern und an Sammellust fehlt es unserer Zeit wahrhaftig nicht. Man hat das hervorgescharrt, was Jahrtausende lang im Wüstensande und unter der Asche des Vesuvs begraben lag, man hat die klassischen Bauwerke Griechenland's demolirt, um Bruchsteine davon einige hundert Meilen weit in irgend ein Museum schleppen zu können, und wem Bilder und Antiken zu kostspielig sind, der klebt Briefmarken aller Farben und aller Länder in sein Album, sammelt Photographien mehr oder minder berühmter Persönlichkeiten. Um so auffallender ist es demnach, daß diese lebhaft entwickelte Sammellust ein so reiches und interessantes Feld, wie das der Musik ist, bisher fast ganz übersehen konnte. Von systemmäßigen musikalischen Sammlungen hat man bisher nur musikalische Bibliotheken angelegt, gerade die weit anregenderen und insbesondere für den Dilettanten, der unter den Sammlern stets am reichsten vertreten ist, viel lohnenderen Instrumenten-Sammlungen ließ man sich bisher entgehen.

Alles, was in dieser Richtung bis jetzt geschehen ist, beschränkt sich auf das Zusammentragen einzelner werthvoller Stücke, insbesondere auf die sehr schätzbaren, aber jedenfalls überschätzten Arbeiten der italienischen Geigenmacher. Man nennt z. B. mit Bewunderung die Sammlung des Grafen Castel-Barco in Mailand, die durch den Sammelfleiß ihres Besitzers und durch viele Hunderttausende von Franken einen unerhörten Schatz aufzuweisen hat, nämlich vier vollständige Quartette von Josef Guarnerius, Stradivarius, Nikolaus Amati und Stainer. Ein aristokratischer Musikliebhaber in Antwerpen sammelt ausschließlich Stradivarius und hat mit aller Mühe und allen Mitteln bisher nur sieben unbestreitbar echte Stücke auftreiben können, und drei spekulative Sammler in London, welche alles Zugängliche aufkaufen, um eine Geigen-Hausse zu Stande zu bringen, besitzen ein Museum von siebenundvierzig Arbeiten der Cremoneser Schule, Arbeiten von Guarnerius, Bergonzi, Stradivarius und Montagnana. In ganz Paris zählt man nur fünfunddreißig Violinen und acht Cello's von unzweifelhafter Cremoneser Arbeit.

Sammlungen anderer musikalischer Instrumente, welche alle Zeitalter und alle Kulturperioden umfassen, sind bisher noch nicht selbständig angelegt worden. Alle ethnologischen und die meisten technischen Museen haben derartige Instrumente aufzuweisen, aber letztere stehen dort jedesmal nur in zweiter Reihe, sie sind eigentlich nur geduldet und bereiten bezüglich des ihnen zuzuweisenden Platzes den Kustoden oft nicht geringe Verlegenheiten. Hat das Material des Instrumentes oder die darauf verwendete Arbeit irgend einen reellen, beziehungsweise künstlerischen Werth, so werden die alten Musikinstrumente unter die Kostbarkeiten, unter die Elfenbein- und Mosaikarbeiten klassifizirt. Trompeten, Posaunen, Zimbeln und Pauken werden fast durchgängig in die Waffenschränke gestellt, und alles andere musikalische Gerümpel, das nicht das Zeug dazu hat, zu paradiren, wird auf gut Glück dorthin gesteckt, wo sich eben Platz findet und wo es am wenigsten im Wege liegt. So konnte es geschehen, daß im Prager Museum noch vor wenigen Jahren Lauten und Theorben neben indianischem Federschmuck und japanischen Pfeilen standen und gewiß von manchem naiveren Besucher für höchst gefährliche Waffen roher Völker gehalten wurden. So geschieht es heute noch, daß im Louvre, im Musée Cluny und im Conservatoire des arts et métiers die Musikinstrumente mit dem möglichst Unpassendsten und Verschiedensten zusammengestellt sind und es wohl auch noch so lange bleiben werden, bis der glückliche Anfang, den das Konservatorium der Musik in Paris gemacht hat, zu einer durchgreifenden Reform der Museen in Bezug auf musikalische Instrumente erstarkt sein wird.

Der Name Clapisson ist in Paris sowohl als im Auslande den Freunden der Musik nicht fremd. Als Komponist, als Professor am Konservatorium und als Musiktheoretiker wirkt Clapisson seit langen Jahren für seine Kunst, und es wurde ihm die Ehre zu Theil, auf den grünsammtenen Polsterbänken des Institut de France unter den Akademikern einen Platz angewiesen zu bekommen. Ihm verdankt das Konservatorium, Paris, Frankreich und alle jene Städte in Staaten, welche in die einmal gebahnten Fußstapfen treten werden, die Idee der selbständigen Instrumenten-Museen und zugleich die Grundlagen der ersten Ausführung.

Clapisson ist seit langen Jahren allen Pariser Kunsthändlern und vielen auswärtigen als ein unermüdlicher Sammler der verschiedenartigsten musikalischen Instrumente bekannt. Die geringe Anzahl der mit ihm konkurrirenden Liebhaber ermöglicht es, daß er mit bescheidenen Mitteln eine Sammlung zu Stande brachte, welche im Kreise seiner musikalischen Freunde bald das größte

Interesse erregte. Nach zwanzig Jahren eifriger Forschung und umsichtiger Wahl war diese Sammlung nicht nur ziemlich reichhaltig geworden, sie enthielt auch viele Stücke, welche durch ihr wissenschaftliches oder historisches Interesse unter den musikalischen Kuriositäten den ersten Rang einnehmen. Von dem instruktiven Werthe einer derartigen in großem Maßstabe und mit bedeutenden Mitteln angelegten Sammlung überzeugt, machte Clapisson dem Pariser Konservatorium den Vorschlag, die Lehrmittel dieses Institutes durch ein Instrumenten-Museum zu bereichern. Die Direktion des Konservatoriums nahm diese Idee mit Akklamation auf und schritt sogleich an die Ausführung — indem sie Hrn. Clapisson einlud, seine werthvolle und systematisch geordnete Sammlung dem Institute zu überlassen. Das Opfer, welches man hiemit dem eifrigen Sammler und Liebhaber zumuthete, war kein geringes, aber schließlich siegte der Patriotismus und der wissenschaftliche Gemeingeist über den erklärlichen Egoismus des Raritätenbesitzers. Clapisson's Sammlung ging in das Eigenthum des Konservatoriums über, und damit der ehemalige Besitzer von seinen ihm liebgewordenen Schätzen nicht gänzlich getrennt werde, ernannte man ihn zum Konservator des neugegründeten Musée instrumental.

In den letzten Tagen des vorigen Jahres wurden die zwei kleinen Zimmer, in welchen die Clapisson'sche Sammlung untergebracht ist, dem Publikum geöffnet. Noch ist wenig geschehen, um die zahlreichen und interessanten Stücke in eine übersichtliche Ordnung zu bringen, und wer nicht von dem Schöpfer selbst mit liebenswürdiger Freundlichkeit von Stück zu Stück geleitet wird, der sieht eben nur eine Menge höchst sonderbarer Dinge, über deren Bedeutung und besondere Beziehung die reichlich angebrachten Tafeln: „On ne touche pas les objets“ keine entsprechende Aufklärung geben.

Den werthvollsten Theil der Sammlung bilden jedenfalls die Klaviere. Es sind deren 16 in allen Größen und aus den verschiedensten Zeiten vorhanden. Gleich neben der Eingangsthüre steht ein prachtvoller Flügel, reich vergoldet und mit feinster Malerei im Style Watteau's verziert; er stand einst in Versailles und gehörte der Königin Marie Antoinette. Zwei kleine Spinette, beide sehr kostbar ausgeschmückt, tragen über der Klaviatur die Aufschrift: Francisci de Portalupis Veronensis opus 1523. Beide waren Eigenthum des Königs Franz I. Sie haben vier Oktaven, die Saiten sind doppelt übereinandergezogen und werden mittelst Federkielen gerissen. Ein etwas größerer Flügel: „Hans Rükers me fecit Antwerpiae“, aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat zwei Klaviaturen übereinander zu je fünf Oktaven, die Bespannung doppelt, die Saiten werden mittelst Metallhämmern geschlagen, und über jedem Tone ist noch eine dritte Saite gespannt, welche von dem Hammer nicht berührt wird und zur Verstärkung des Tones angebracht ist.

Einige interessante Kuriositäten zeigen, wie bald sich die Industrie des neuen Modeinstrumentes bemächtigte. Aus der zweiten Hälfte des 17. und aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts finden wir Klaviere, die in einer eleganten Damenschatulle untergebracht sind, Miniatur-Klaviere in Form eines mäßigen Folianten, der aufgeklappt zwei Oktaven bietet; Klaviere von sechs Zoll Länge mit anderthalb Oktaven u. dgl. m. Sonderbar ist die Idee, die Harfe mit dem Klavier zu verbinden; einen derartigen Versuch zeigt ein kleines Querklavier, dessen Tasten mit der rechten Hand angeschlagen wurden, während die linke Hand die Akkorde auf der Harfe griff.

Eines der unscheinbarsten Stücke müssen wir noch erwähnen: ein Clavicord mit vier ein halb Oktaven, aus rohem Holz gearbeitet, ein Kästchen zwei ein halb Schuh breit und zwei Schuh tief. Rechts von der abgegriffenen Klaviatur ist ein Tintenfaß in den Rahmen eingesetzt, links ein Behältniß für Schreibrequisiten. Es ist das Klavier Gretry's, das ihm seine zärtliche Freundin Madame de Loiset zum Geschenke gemacht, und auf welchem er im Garten seiner Eremitage zu Montmorency seine „Lucile“, „Zemire und Azor“, „Das sprechende Bild“ komponirte.

Unter den Saiteninstrumenten sind sechs Harfen von mannigfaltiger Konstruktion mit Pedalen und Dämpfern beachtenswerth. Eine Unzahl von Lauten, Guitarren und Mandolinen hängen an den Wänden und haben mitunter auch vom technischen Standpunkte großen Werth. In einem Glasschranke sind die Prachtstücke der Sammlung untergebracht, ein echter Stradivarius von bester Sorte, wenn auch schlichter gearbeitet als andere Stücke desselben Meisters, und eine Violine von dem Tiroler Stainer, welche den Vergleich mit ihrem italienischen Nachbar nicht zu scheuen braucht und was Feinheit der Zeichnung, Eleganz der Ausführung anbelangt, noch den Vorzug verdient.

Ein anderer Glasschrank enthält drei Violinen, welche speziell für das Pariser Museum ihre besondere Bedeutung haben. Die eine gebrauchte Baillot durch

45 Jahre seines Lehramtes am Konservatorium. Sie ist stark abgenützt, das nackte Holz liegt am Rücken zu Tage; Baillot pflegte darauf mit den Fingern oder mit dem Bogen den Takt zu schlagen und dies oft sehr kräftig, wenn die Uebungen seiner Schüler ihm nicht nach Wunsch gingen. Eine zweite war Eigenthum Rudolf Kreutzer's und eine dritte durch 37 Jahre das Schulinstrument Habeneck's.

Wenn wir noch eine Violine aus Sèvres-Porzellan und zwei andere aus Horn und Schildpatt erwähnen, so dürften wir die wichtigsten Stücke genannt haben.

Die Holzharmonie ist in dem Museum am schwächsten vertreten. Einige vorsündfluthliche Hoboen und Klarinette, deren bloßer Anblick schon den Ohren weh thut, liegen in einem Kasten, daneben als Raritäten Oboen und Flöten aus Porzellan, ferner einige Flöten aus Glas, mit Silber beschlagen und mit Steinen besetzt, ehemals Eigenthum Friedrichs des Großen.

Auch die Blechharmonie ist nichts weniger als reichhaltig, ja in vielen Instrumenten gar nicht vertreten. Dafür enthält sie aber einige interessante Stücke aus dem Mittelalter und sogar aus der Römerzeit. Unter den vielen sonderbar gestalteten Blasinstrumenten fallen zwei bizarre Hörner in Form von Drachen auf, welche man unbedingt für chinesische Instrumente erklären würde, und doch sind dieselben zum allerchristlichsten Gebrauche erfunden und ausgeführt, sie dienten im 15. Jahrhunderte bei den Festzügen der Päbste in Rom, und wenn diese Drachenhörner schmetterten, sank das Volk auf die Knie, um den Segen des h. Vaters zu empfangen.

In einer Ecke ist eine kleine Sammlung historischer Geigenbögen aufgehängt. Vom primitivsten Fidelgeiger bis zum elegantesten und modernsten Bogen sind alle Wandlungen anschaulich gemacht, welche dieser Zauberstab im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat. Einzelne davon sollen Eigenthum Tartini's, Paganini's und Anderer gewesen sein.

Wenn wir noch vieles Interessante der Sammlung unerwähnt lassen, so liegt wohl der Grund zumeist darin, daß die gegenwärtige Aufstellung der einzelnen Stücke eine Uebersicht nicht gestattet. So ist z. B. die Sammlung von Stimmgabeln, Stimmenpfeifen und Stimmschlüsseln gewiß aller Beachtung werth, aber die verschiedenen Nummern sind in alle Kästen zerstreut. Wir müssen uns darauf beschränken, dieselben nur hiemit zu erwähnen. Eben so wenig glauben wir auf eine nähere Beschreibung einzelner Raritäten eingehen zu sollen, deren auffallendste Stücke eine chinesische Orgel und eine Riesentrommel der Königin Pomare sind.

Nach dem eben aufgezählten ist das Musée instrumental des Pariser Konservatoriums allerdings noch keine imposante Sammlung; sie ist aber ein gesunder lebensfähiger Keim. Wer es verfolgt hat, wie rege man hier in Paris Anregungen auffaßt und wie rasch man Ideen zeitigt, der wird nicht daran zweifeln, daß aus der bescheidenen Sammlung sehr bald ein den anderen hiesigen ebenbürtiges Museum erwachsen wird. Die Uebertragung der entsprechenden Stücke aus dem Louvre in das Konservatorium ist bereits so viel als gesichert, letzteres verfügt selbst über reiche Mittel, und bei derartigen Anlässen pflegt die Regierung nicht karg zu sein. Binnen kürzester Zeit, und vielleicht im Augenblicke schon, werden aller Orten Agenten thätig sein, Werthvolles und Interessantes aufzutreiben. Deutschland und insbesondere Oesterreich hat von jeher alle fremden Museen mehr bereichert als seine eigenen. Vor etwa zwanzig Jahren durchzogen z. B. englische Agenten Tirol, kauften die geschnitzten Flügelaltäre der Kirchen, die Holzgetäfel, die Glasmalereien, ja selbst die Kachelöfen der Schlösser für Spottpreise auf; einzelne Stücke könnte man heute vielleicht nicht mehr um die tausendfache Summe zurückkaufen. Man wird auch jetzt wieder jene Gegenden durchforschen und viel Werthvolles aus dem Lande führen, und schließlich ist es noch besser, derlei Sachen in fremden Museen zu wissen, als es mit ansehen zu müssen, wie der Vandalismus der Unwissenheit oft mit denselben verfährt. So sahen wir z. B. vor wenigen Jahren noch einen guten Theil der gedrechselten Holzmöbel des Schlosses Lebenberg bei Meran in Tirol, das ehemals im Besitze der reichsten Adelsgeschlechter des Landes war, im Holzschupfen zum Verbrennen zusammengetragen, ein kunstvollgearbeitetes altes Spinet stand unter dem Dachboden mitten unter zerbrochenem Geschirr und abgedanktem Hausrath, — in Meran selbst verkaufte man die alten Dokumente des Burggrafenamtes an einen Händler, welcher aus dem Pergamente Riemen zu Dreschflegeln anfertigen ließ, und in einem Schlosse am Eingange des nahen Ultenthales wurde im Beisein und mit Zustimmung Beda Weber's ein Plafond mit gemaltem Getäfel, mythologische Scenen nach Boucher's Manier, zertrümmert und verbrannt. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien denkt ja daran, einen Neubau für ihr Konservatorium aufzuführen; möge doch auch unter den Tuchlauben ein Clapisson aufstehen, — und möge bis dahin nicht das

Beste und Schönste dessen, was das Wiener Musée instrumental schmücken könnte, bereits aus dem Lande sein! —

Der Tonkünstler-Verein zu Dresden.

N. — Der in der Ueberschrift genannte Verein trägt durch seine zehnjährige Wirksamkeit die Berechtigung in sich, daß auch in weiteren Kreisen seine, für die musikalische Entwicklung Dresdens segenvolle Thätigkeit bekannt werde, indem dieselbe sich noch dadurch recht kennzeichnet, daß es nur wenige Städte Deutschlands gibt, welche eine ähnliche gleiche Korporation von praktischen Musikern aufweisen können, in welcher Alles, was von Bedeutendheit am Orte vorhanden ist, zu gleichem Zwecke sich freiwillig vereinigt, um sowohl das künstlerische wie das gesellige Leben in einem Hauptpunkte zu konzentriren. Andere Zwecke, wie die soziale Stellung der Musiker-Versorgungen ꝛc., hat der Verein bis jetzt nicht berührt, nur die Pflege der Musik selbst war seither sein Ziel. Gegenwärtig zählt der Verein 150 ordentliche und 70 außerordentliche Mitglieder, die sich allwöchentlich einmal in einem bestimmten Lokale versammeln, um durch musikalische Vorträge, die entweder praktisch oder theoretisch sind, die Fortbildung der Mitglieder durch Ausführung oder durch Anhören von Werken für Kammer- oder Hausmusik, sowie durch geselligen Verkehr unter einander zu ermöglichen.

Diesen Zweck hat der Tonkünstler-Verein unverändert in den zehn Jahren seines Bestehens festgehalten, und zwar prinzipiell sowohl durch persönliche Bekanntschaft der Mitglieder unter einander, als auch durch Musikaufführungen, die der Vergangenheit sowohl, als auch der Gegenwart in dem engeren Kreise des von ihm gepflegten Kunstzweiges nach Möglichkeit gerecht wurden, was sich damit erweisen läßt, daß in diesen zehn Jahren 591 verschiedene Instrumentalwerke und 41 Gesangsnummern zur Aufführung gelangten, die von 117 verschiedenen Komponisten, 44 verstorbenen und 73 lebenden, geschrieben waren. Die Bibliothek des Vereins zählt 351 Nummern theils praktischer theils theoretischer Tonwerke und erhält durch Ankauf und Geschenke alljährlich neuen Zuwachs.

Die Gründung des Tonkünstler-Vereins wurde dadurch herbeigeführt, daß im Jahre 1854 sich in den intelligenteren Musikern Dresdens das Bedürfniß bemerkbar machte, wie das Feld der Kammermusik, besonders der damals neu hervortretenden jüngsten Produktionen, vollständig brach liege, da nämlich außer der Quartett-Akademie von Lipinski, die allerdings ausgezeichnet in ihrer Art war, fast wenig oder gar keine Kammermusik öffentlich zur Aufführung kam. Dabei beschränkte sich jedoch das Repertoir des vorgenannten Künstlers nur auf die Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven; selbst Mendelssohn blieb ausgeschlossen, noch mehr aber blieb dies jedes neuere Musikwerk nicht nur dieser Gattung, sondern grundsätzlich auch alle diejenigen, welche für Pianoforte und Saiteninstrumente ꝛc. komponirt waren. Bis zum Jahre 1850 hatten zuerst Ferdinand Hiller und mit und nach ihm das Ehepaar R. Schumann mit bestem Bestreben diese Lücke in Dresden durch Matinéen und Soiréen auszufüllen gesucht. Allein von Jahre 1850 an, wo Schumann mit seiner Familie nach Düsseldorf übersiedelte, war ein völliger Stillstand eingetreten. Kein Musiker, besonders kein Pianofortespieler, hatte sich auf dieses Terrain gewagt, die Pflege der neueren Kammermusik war daher völlig aufgehoben und gerade in dieser Zeit waren viele nicht unwichtige Werke für Kammermusik in die Oeffentlichkeit getreten, so z. B. die nachgelassenen Werke Schubert's, die Quartette, die Trios und das Quintett von Schumann, Aehnliches von Volkmann u. dgl. m., deren Bekanntschaft von den jüngeren Künstlern in Dresden mit Ernst und Eifer gewünscht und angestrebt wurde; allein es konnte bei dem vereinzelten Wollen nicht gelingen. Da vereinigten sich, diesen Zweck zu ermöglichen, im Anfang des Jahres 1854 zwölf jüngere Mitglieder der k. Kapelle mit zwei in gleichem Alter befindlichen hier lebenden tüchtigen Pianisten in der Absicht, diese für sie fühlbare Lücke durch gegenseitige Unterstützung auszufüllen und so wenigstens sich selbst, jedoch nur im engsten häuslichen Kreise, diese Werke zur Kenntniß zu bringen. Dieses Unternehmen, so klein und bescheiden es anfänglich war, fand dennoch bei manchen Kunstgenossen Anklang, so daß der Wunsch entstand, auch einem erweiterten Kreise die Vermittlung des Bekanntwerdens mit diesen Kunstzweigen zu ermöglichen; ja es stellte sich sogar der Wunsch heraus, den anfänglich sehr engen Gesichtskreis dahin zu erweitern, daß bei den vortrefflichen Kräften der k. Kapelle an Blasinstrumentisten, auch die sehr wenigen Kompositionen für Blasinstrumente, wie das herrliche Oktett Beethoven's op. 103, dann die Serenaden von Mozart ꝛc., mit herbeigezogen werden möchten. Diese Idee verwirklichte sich, indem die Konstituirung des Vereines,

auf Grund der ausgearbeiteten Statuten, im Mai 1854 vollzogen wurde. Den Mitgliedern der k. Kapelle wurde der Zutritt zu dem Vereine von Seiten der k. Generaldirektion nur unter dem Vorbehalt gestattet, daß dadurch der k. Dienst, wie überhaupt die Stellung der Herren zur musikalischen Kapelle nicht im mindesten gestört werde.

Daß mit der Gründung eines solchen Vereines auch viele Kosten verknüpft, und daß dabei mancherlei Widersprüche zu bekämpfen waren, dürfte selbstverständlich sein. Alle diese Hindernisse wurden aber durch Konsequenz und Ausdauer glücklich überwunden, was doppelte Anerkennung verdient, da zu den vielen Musikgeschäften der Kapellmitglieder, wie einerseits anstrengender Kirchen- und Theaterdienst, Konzerte oder Unterrichtgeben, dieselben nun noch lediglich aus Liebe zur Kunst freiwillig sich die Aufgabe stellten, Werke für Kammermusik für Vereinszwecke zu studiren und auszuführen, andererseits aber sich auch noch die Bestreitung der Vereinsunkosten, bei nur mäßigem persönlichen Einkommen der Mitglieder, diesen nicht geringe Opfer an Geld und Zeit auferlegte. Ungeachtet aller dieser Schwierigkeiten konnte doch indessen schon im Monat Juni 1854 eine erste öffentliche Produktion stattfinden, und zwar mit einem Programm, dessen Musikstücke bis dahin in Dresden gänzlich unbekannt geblieben waren: Quintett (op. 163) für Streichinstrumente von F. Schubert, Sonate (op. 111) von Beethoven, Serenade (C-moll) für acht Blasinstrumente von Mozart (Köchel Nr. 388). Zu dieser Produktion waren vom Verein an alle musikalische Celebritäten und Musikfreunde Dresdens Einladungen ergangen, die aber von kaum dem vierten Theil der Geladenen benutzt wurden. Dies war ein Beweis, welch' geringen Anklang das junge Unternehmen fand, doch hatte es den Erfolg, daß die meisten praktischen und tüchtigsten Tonkünstler sich dem Vereine anschlossen. Anfänglich konnten nämlich nur Fachmusiker als Mitglieder aufgenommen werden, was einige Jahre später dahin erweitert wurde, daß unter dem Namen „außerordentliche Mitglieder" auch Nichtmusiker aufgenommen wurden, denen aber bei Abstimmungen über Aufnahme, bei Wahlen der Vorstandsmitglieder &c. keine berathende Stimme eingeräumt wurde, da man von der Ansicht ausging, daß über diese Punkte im Tonkünstler-Vereine nur der eigentliche Musiker entscheiden könne und ihm daher eine selbständige Stellung nach jeder Seite hin zu wahren sei. Dieselbe hat sich auch der Dresdener Tonkünstler-Verein in den zehn Jahren seines Bestehens treu bewahrt und sein Prinzip, nämlich eine möglichst unbefangene und vorurtheilsfreie Pflege der instrumentalen Kammermusik, in erreichbarer Vollendung durchgeführt, soweit es die Verhältnisse nur immer gestatteten. Verbannt war und blieb natürlich das absolut Seichte oder Schlechte, sowie die auf virtuoses oder nur Bravourspiel berechnete Musikliteratur, dagegen waren der Vorstand und die Mitglieder stets darauf bedacht, sowohl neue moderne Kompositionen, als auch ungekannte oder wieder vergessene ältere Meisterwerke, die in den vom Vereine gepflegten Kreis hereingehören, der Gegenwart wieder vorzuführen und dadurch entweder auf die künstlerische Entwicklung eines Meisters aufmerksam zu machen oder die Aufmerksamkeit der Hörer auf den historischen Standpunkt der Instrumentalmusik früherer Jahrhunderte zurückzulenken. So sind, unter vielen anderen, die bei Peters in Leipzig erschienenen Konzerte und andere Werke für verschiedene Instrumente von J. S. Bach, wie die beiden Suiten in C-dur und H-moll, sämmtliche sechs — dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg gewidmeten — sogenannten Köthner-Konzerte, die drei Violin- und fast sämmtliche Klavierkonzerte für ein bis drei Klaviere, ebenso die im Band IX der Bach-Ausgabe enthaltene Kammermusik und noch vieles Andere der mehr bekannteren Instrumental-Kompositionen dieses Meisters zu wiederholten Malen zur Aufführung gekommen; hierzu kommen noch die größeren Instrumental-Kompositionen von Händel, wie die Wasser-, die Feuermusik, die sechs Oboenkonzerte, die Violinkonzerte, sowie die Klavierkonzerte, ferner als größte Seltenheit mehrere Violinkonzerte von Bonporti, Corelli &c. Sodann die gedruckten und ungedruckten Serenaden von Mozart, z. B. Haffner-Serenade, die dreizehnstimmige &c.

Es wird aus dieser flüchtigen Angabe schon zu ersehen sein, welche historischen Ausgrabungen und Wiederbelebungen der Tonkünstler-Verein vollzog. Seinem Beispiele folgten die größeren Konzertinstitute in Leipzig, Berlin, Bremen, Hamburg &c., indem sie vorgenannte vergessene Meisterwerke nach dem Erfolg, den dieselben in den öffentlichen Produktions-Abenden des Tonkünstler-Vereins zu Dresden gehabt, in ihre Programme nachträglich ebenfalls aufnahmen. So verdienstvoll diese Bemühungen des Vereines waren, so blieben dieselben jedoch nicht bei dieser einseitigen Richtung stehen, auch der Neuzeit wurde unparteiisch die Bahn gebrochen, indem zunächst, in den ersten Jahren seines Bestehens, der Verein dahin strebte, die sämmtlichen Werke für Kammermusik von Mendelssohn, besonders aber die R. Schu-

mann's, F. Schubert's und R. Volkmann's zur Geltung zu bringen, die, wie auch die letzten Werke Beethoven's, bis dahin absichtlich ignorirt wurden, so daß auch sie wiederholt zu Gehör und schließlich zum Verständniß gebracht wurden. Daß sich hiegegen, selbst von einzelnen Mitgliedern, besonders aber von Seiten der hiesigen Kritik entschiedene Opposition erhob, sei nur nebenbei erwähnt, doch ließen sich weder der Vorstand noch auch die tüchtigsten Mitglieder des Vereines hierdurch einschüchtern, sondern man behielt das Ziel fest im Auge, so daß nach mehr als fünfjährigem Festhalten an diesem Prinzipe die genannten Komponisten als ziemlich eingebürgert betrachtet und nunmehr der Gesichtskreis auch auf noch jüngere erweitert werden konnte. Es traten Brahms, Bronsart, Eschmann, Cäsar Frank, Grädener, F. Kiel, F. Lißt, Litolff, J. Raff, A. Rubinstein &c. noch hinzu, neben denen eine nicht kleine Anzahl Komponisten, welche Mitglieder des Vereines sind, ihre Werke zu Gehör bringen ließen.

Wie bei dieser musikalischen Richtung die geistigen und physischen Kräfte der Mitglieder in Anspruch genommen wurden, liegt auf der Hand; hiebei ist aber noch besonders hervorzuheben, daß dies von Seite der ausführenden Mitglieder stets mit der rühmlichsten Uneigennützigkeit und Unverdrossenheit geschah, so daß es selbst vorgekommen ist, daß nach ermüdenden Proben oder Opernaufführungen doch noch musizirt ward, wodurch es aber zumeist nur möglich war, daß dieser Verein, bei seinen fast idealen Bestrebungen, sich zehn Jahre auf gleicher Höhe zu erhalten wußte. Ja, er hat nothwendig den vortheilhaftesten Einfluß auf die Fortentwicklung der Musik überhaupt in Dresden ausgeübt, indem er einerseits durch treffliche Aufführungen von Werken aus den Schätzen der Kammermusik aller Zeiten die Musikfreunde zum aufmerksamen und genußbringenden Hören anregte, andererseits aber auch den Musiker mit sonst weniger zugänglichen Musterkompositionen bekannt machte und durch diese wieder, sowie durch die Ermöglichung von Aufführungen eigener Kompositionen, zu neuerem Streben und Schaffen anregte, indem sich die persönliche Ueberzeugung zugleich entwickelte, wie man früher und wie man jetzt komponirte, und daß doch eine historische Nothwendigkeit vorliege, die Fortentwicklung der musikalischen Formen und ihres geistigen Gehaltes genau zu verfolgen, wenn man sich nicht selbst überleben will. Somit, kann man wohl sagen, hat der Tonkünstler-Verein bis zur Zeit nur segensreichen Nutzen geschaffen, wie er auch andererseits eine Konzentration der besten Musikkräfte Dresdens bietet und diese mehr zu einer einheitlichen unparteiischen Thätigkeit, zu einer edleren und feineren kollegialischen Geselligkeit und künstlerischen gegenseitigen Achtung erzieht und fortbildet, woran es dem Musiker nicht selten fehlt. Auch dieser außermusikalische Lichtpunkt des Tonkünstler-Vereins darf nicht geringen Werth beanspruchen, indem dadurch neben dem Künstler der Mensch seine Berücksichtigung empfängt und somit auch der sozialen Stellung des Musikers einige Berechtigung zu Theil wird. Wenn Letzteres aber bis jetzt nicht noch weitere und tiefer eingreifende Berücksichtigung erfuhr, so hat dies seinen hauptsächlichen Grund darin, daß der größte Theil der wirklichen Mitglieder pekuniär doch wenigstens für die Zukunft derartig sicher gestellt ist, daß wenigstens bei den meisten die Aussicht vorhanden ist, im Alter nicht Noth und Hunger leiden zu müssen, da sie entweder als Kapellmitglieder oder Organisten lebenslängliche Anstellung, oder als gesuchte Musiklehrer &c. Gelegenheit haben, sich einen kleinen Fond für das höchste Alter zu sichern. Dies der hauptsächlichste Grund, warum soziale Fragen bis jetzt dem Verein fern blieben und das gesammte Musiktreiben eine edlere Richtung behielt. Daß aber hauptsächlich die Thätigkeit des Vereines nur mehr eine praktische, weit weniger eine theoretische war, hat seine Ursache besonders darin, daß die größte Anzahl der Vereinsmitglieder tüchtige, vielseitig gebildete Praktiker in der Musik sind, denen gelehrte wissenschaftliche Vorträge über ihnen meistens schon bekannte Themen wenig Interesse gewähren; sie selbst halten ungern mündliche Vorträge über musikalische Gegenstände, die Nichtmusiker aber, denen Derartiges geläufiger ist, sprechen bei ihren Vorträgen meist für den Fachmann so wenig Nutzbringendes aus, und dies nicht selten noch von einem verkehrten Standpunkte, so daß sich der Musiker nur langweilt und nach dem Ende des Vortrages sehnt. Aus diesem Grunde fanden wissenschaftliche Vorträge nur selten statt. Jedoch wurden mündliche Erläuterungen allen solchen Musikstücken vorausgeschickt, welche entweder in künstlerischer oder in historischer Beziehung deren bedurften, um den Kreis der Zuhörer auf den Standpunkt aufmerksam zu machen, von welchem aus das betreffende Musikstück in seiner musikalischen oder geschichtlichen Bedeutung aufzunehmen sei. Eine weitere Idee aber, nämlich den auszuführenden Tonwerken eine mündliche Erläuterung und Analyse der Themen und der thematischen Arbeit vorauszuschicken und nach der Ausführung in einer allgemeinen Debatte dasselbe noch

weiter durchzusprechen, ist versucht worden; es zeigte sich aber, daß die Idee besser gemeint als praktisch durchzuführen sei, da der Verein überwiegend aus Fachmusikern und musikalischen Dilettanten besteht, bei denen es schwer hält, eine musikalische Debatte über das Gehörte hervorzurufen, zu leiten und in Ordnung zu halten. Es möchte auch dahin gestellt sein, was mehr nützt: das Hören guter Musikstücke und Abgeben einfacher, schlichter Urtheile, oder ein breites und gelehrtes ästhetisch-philosophisches Gerede darüber.

Wenigstens hat es sich am Tonkünstler-Verein in den zehn Jahren seines Bestehens bewährt, daß seine praktische Thätigkeit und der Schwerpunkt derselben in guten musikalischen Aufführungen weit mehr Nutzen für die Mitglieder und das Publikum, wie für die gesammten musikalischen Zustände Dresdens gebracht hat, als breitspurige gelehrte Abhandlungen. Denn nur durch die persönliche Mitbetheiligung der sämmtlichen Mitglieder an dem musikalischen Wirken wurde es dem Verein möglich, seine ideale Stellung zu bewahren und als tröstliches Gegenbild dazustehen gegen den immer mehr umsichgreifenden Materialismus, Indifferentismus und rohen Handwerksgeist, wie er bei einem nicht geringen Theil der Musiker, besonders bei solchen gefunden wird, die irgend eine sichere Existenz sich errungen haben.

Möge sich der Tonkünstler-Verein diese geistige Frische zu wahren suchen und mit eiserner Konsequenz jeder behaglichen Ruhe entgegenarbeiten; denn im Stillstand ist Rückschritt; mögen aber besonders die jüngeren Kräfte eben so belebend für die Prinzipien des Vereines wirken, als es die Gründer und ihre nächsten Gesinnungsgenossen in dem verflossenen Jahrzehnt vollführten, dann hat der Verein auch eine Zukunft.
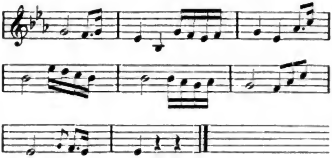
Musikalische Literatur.

„Ein Skizzenbuch von Beethoven". Beschrieben und in Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm. — Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.
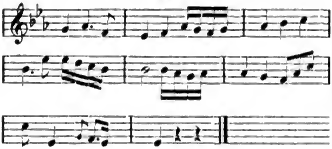
v. Br. — Es ist bekannt genug, daß unter den Koryphäen der neueren Epoche der Tonkunst keiner ein so strenger Arbeiter war, als Beethoven, eine Eigenschaft, in welcher er den direktesten Gegensatz zu Schubert bildet. Da in der That keiner Kunst der Charakter des Traumhaften in so hohem Grade eignet, als der Tonkunst (wenigstens in ihrer neueren, seit Mozart zu datirenden Ausbildung), so ist auch von keiner das Vorurtheil so weit verbreitet, daß die Schöpfungen derselben gleichsam aus einem halb unbewußten Träumen hervorgingen, und daß die hohe Kunstvollendung, welche wir an den Meisterwerken gleichwohl wahrnehmen, sich wie von selbst eingefunden hätte. Auch sind wir nicht gesonnen, dieser Vorstellung geradezu zu widersprechen, sie hat ihren guten Grund und bedarf nur, um für giltig anerkannt zu werden, einer verständigen Einschränkung. Eine gewisse Spontaneität ist allerdings ein unerläßliches Erforderniß jedes wahrhaft künstlerischen Geistes von ursprünglicher Kraft, schließt aber doch eine gleichzeitige besonnene Thätigkeit keineswegs aus. Nur kommt es freilich darauf an, von welcher Art diese Besinnung ist, oder wie man sie sich vorstellen mag.

Daß an Werken, wie Meyerbeer's oder Wagner's Opern, den kontrapunktischen Messen der alten Niederländer und Italiener, Bach's Kunst der Fuge u. dgl. m., die reflektirende Thätigkeit einen beträchtlichen, ja überwiegenden Antheil haben mußte, kann von vornherein kein Einsichtiger anders erwarten, wie auch, daß ein Werk, wie Beethoven's „große Messe", nicht etwa im ersten Entwurfe von der ersten bis zur letzten Note so niedergeschrieben werden konnte, wie es uns jetzt vor Augen liegt. Aber wenn wir an so manche einfachere, rein lyrische Gebilde Beethoven's denken, die nur so leicht hingehaucht scheinen und in ihrem ruhigen, stillen, lebendigen Fluße nicht die Spur von Mühe und Arbeit verrathen, und wir gleichwohl nachher erfahren, daß wir selbst in den primitivsten Elementen, wie den Themen, das Resultat mehrfacher Umbildung vor uns haben, so würde in diesem Falle kaum irgend jemand einen solchen Vorgang erwartet haben. So verhält sich die Sache aber in der That bei Beethoven. Man darf nur an die bekannten Skizzen der „Adelaide" und Aehnliches erinnern und das fragmentarisch vorliegende Skizzenbuch, welches, bei der Versteigerung des Nachlasses Beethoven's von dem verstorbenen Klaviermacher Karl Stein gekauft, dann in den Besitz des Hrn. Keßler übergegangen, jetzt von Hrn. Nottebohm veröffentlicht wird, gibt neuerliche Proben davon. Wir können uns nicht enthalten als einige der interessantesten, auffallendsten die Skizzen mitzutheilen, aus welchen das Thema des zweiten Satzes der Sonate für Klavier und Geige (op. 30 Nr. 3) so hervorging, wie man es jetzt aus dem gedruckten Werke kennt. Man betrachte also die folgenden Entwürfe:
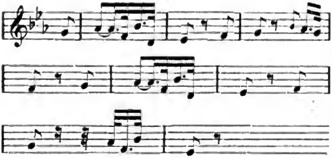
1.
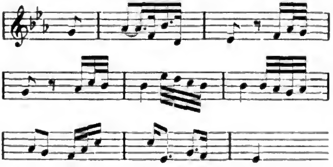


2.



3.



und vergleiche sie mit dem nun durch eine Art von Verschmelzungsprozeß aus ihnen hervorgegangenen Thema:



so wird man nicht umhin können, sich zu verwundern, indem man es dem schlichten Gebilde nicht ansehen würde, daß es in seiner einfachen Klarheit erst aus so vielfachen Häutungsprozessen hervorgegangen sei, und nicht mit Unrecht bemerkt der Herausgeber des Büchleins: „Das kann man doch im engsten Sinne des Wortes eine **Komposition** nennen“.

Und fast noch interessanter und belehrender ist es, diesen stets regen Umwandlungstrieb in kleineren Veränderungen zu beobachten, wie wenn **Beethoven** z. B. im zweiten Theile jenes Thema's zuerst in die Dominante übergeht:



dann aber, sich nach der Parallele wendend, so fortfährt:



und endlich diese Bildung nochmals in die folgende umwandelt:



Oder wenn **Beethoven** das Hauptthema des ersten Satzes derselben Sonate zuerst so beginnt:


u. s. w.

statt dessen aber im zweiten Entwurf schreibt:


u. s. w.

wodurch das ganze Motiv, mit Hinblick auf die folgende Entwicklung, an Energie und charakteristischer Bedeutsamkeit offenbar ungemein gewonnen hat.

Kurz, **Beethoven** steht seinen Phantasiegestalten fast so ruhig und prüfend gegenüber, wie nur etwa ein Bildhauer. Aber welches ist doch der Unterschied zwischen dem Verfahren eines Genius wie **Beethoven**, eines Talentes, wie **Meyerbeer** war, und eines in jedem Betracht mittelmäßigen, untergeordneten Kopfes? Der eine prüft und korrigirt seine Gestalten auf den **Effekt**, welchen sie hervorbringen werden oder sollen, der andere läßt sich von traditionellem Herkommen, äußerlichen Regeln leiten, **Beethoven** aber konnte von sich sagen wie **Rafael**: es schwebe ihm bei seinen Bildern immer „una certa idea“ vor. Und nun hatte er das mehr oder minder dunkle oder deutliche Gefühl oder Bewußtsein, daß der Körper dieser Idee noch nicht ganz die ihm angemessene Gestalt gewonnen habe, und nun modelte oder vielmehr horchte er so lange in sich hinein, bis er lebhaft und unerschütterlich empfand: „so muß es sein“.

So empfehlen wir denn dem Leser dieses Büchlein! Es wird ihm in mehrfacher Hinsicht interessant und be-

lehrend sein. Ein sehr wohl geschriebenes, mit wenigen Worten viel aussprechendes Vorwort des Herausgebers dient demselben zur Einleitung.

Wer jemals nun z. B. das Original-Manuskript der großen Messe gesehen hat, welches sich unter der überhaupt höchst bedeutenden Sammlung Beethoven'scher Reliquien im Besitze des Hrn. Artaria befindet, den muß auch schon der flüchtigste Einblick in diese Partitur belehrt haben, unter welchen heißen Mühen dieser Geist so manche seiner Werke zeitigte, — der hat aber auch eine Ahnung von den heißen Mühen, welche es Beethoven's Kopisten gekostet haben muß, aus solchen Manuskripten Reinschriften zu Stande zu bringen.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

23. Februar — 1. März: „Satanella". — „Lucia von Lammermoor". — „Der Prophet". — „Margarethe". — „Der Postillon von Lonjumeau". — „Karnevals-Abenteuer in Paris". — Frl. Stehle und Frl. v. Mursta a. G. — Ein Mal (Aschermittwoch) geschlossen.

Die Wiederholung des „Propheten" in kurzer Frist nach der unlängst stattgehabten Wiederaufnahme hatte einen doppelten Zweck: Frl. Bettelheim erhielt dadurch Gelegenheit, in der schwierigsten Partie ihres bisherigen Repertoirs nach dem Erfolg ihres neulichen Versuches mit um so größerem Eifer und berechtigt gesteigerter Zuversicht ihr Talent zu bewähren, — Hr. Wachtel aber den Mißerfolg von neulich nach Kräften wieder auszugleichen.

Wir haben zwar der Vorstellung nicht beigewohnt, doch hören wir von verläßlicher Seite, daß jener Doppelzweck in erfreulichster Weise erreicht worden sei. Hr. Wachtel, heißt es, sei gut bei Stimme und gut bei Gedächtniß gewesen und habe seine Heldenpartie so wirksam durchgeführt, als es ihm bei seinen glänzenden Naturgaben leicht, und bei seiner nach mancher Seite hin beschränkten Künstlerschaft überhaupt möglich sei. Frl. Bettelheim ihrerseits soll die Hoffnungen, welche ihre Fides das erste Mal erregt hatte, bestätigt haben, ja was die dramatische Durchführung betrifft, sei ein merklicher Fortschritt zu erkennen gewesen, während ihr Gesangsvortrag die gleiche tüchtige Korrektheit, ihre Stimme die gleiche Ausdauer und eine noch größere Sicherheit bewährt habe. — Hr. Rokitansky hatte an dem Abend statt Hrn. Schmid den Oberthal übernommen und soll die Partie in Spiel und Gesang entsprechend durchgeführt haben.

Tags darauf sahen wir Frl. Stehle abermals als Gretchen. Die Künstlerin schien uns stimmlich nicht ganz so gut disponirt wie am ersten Abend; wenigstens trat die Schwierigkeit in der Emittirung der hohen Töne noch deutlicher hervor. Spiel und Gesang hielten sich sonst auf gleicher Stufe wie beim ersten Debüt, und so auch der Erfolg, der sich wieder von der kühlen Neugierde bis zur theilnehmendsten Wärme steigerte. Der fünfte Akt war auch wieder der Glanzpunkt dieser schönen Leistung. Unsere neuliche Bemerkung bezüglich der berühmten Antrittsworte Gretchens können wir auch nach wiederholtem Anhören nicht abschwächen. Wir stimmen dem Musikreferenten der „Neuen freien Presse" bei, wenn er in seinem trefflichen Bericht über Frl. Stehle bei Erwähnung eben jenes Punktes einen mildernden Umstand darin findet, daß Gounod's Musik die Situation an jener Stelle ungebührlich ausdehnt, und somit der Sängerin den richtigen Ausdruck erschwert. Unsere Bemerkung ging indessen etwas tiefer, sie traf nämlich die Auffassung an sich, die Manierirtheit, wie sie sich „in Oper und Schauspiel", also auch im Goethe'schen Drama, wo jener mildernde Umstand wegfällt, virtuosenhaft breitmacht. Ueberdies bedürfte es in der Gounod'schen Oper nur einer entsprechenden Dosis von gesundem Regie-Verstand, um Bewegung und dadurch Natürlichkeit in jene Scene zu bringen. Auf unserer Bühne verliert Fausts und Gretchens Begegnung schon dadurch jede Spur von Poesie, daß die Choristen unser Heldenpaar dabei in der albernsten Weise begaffend umstehen. Bei dieser Gelegenheit sei wiederholt die Nachlässigkeit der Chorleistungen gerügt. Der Soldatenchor namentlich stand unter aller Kritik.

Schließlich verzeichnen wir noch die Neubesetzung der „Lustigen Weiber" mit Fr. Dustmann (Frau Fluth) und Frl. Tellheim (Anna) als eine sehr zweckentsprechende. Erstere ist in der Spieloper — wie sie in Einzelfällen als Susanna und Martha bewiesen hat, — eben so zu Hause wie im tragischen Fache. Letztere hat alle Eigenschaften zu einer jugendlichen Liebhaberin und genügt auch im Gesang. Die Gesammtdarstellung in den „lustigen Weibern" gehört zu den besten Leistungen des Operntheaters.

Wiener Konzertbericht.

Einzel-Konzerte.

Mad. Viard-Louis.

Trotzdem das erste Konzert dieser französischen Pianistin das leerste unter den leeren war, gab sie doch am 26. Februar ein zweites, und diesmal sogar mit Orchester. Da außerdem Fr. Viard-Louis ihren Pleyel'schen Flügel auf ihren Kunstreisen mit sich führt, so muß man wohl annehmen, daß der pekuniäre Erfolg bei ihr gar nicht in die Wagschale fällt, und daß es ihr nur darum zu thun ist, selbst um den Preis bedeutender materieller Opfer, sich im Vortrage Beethoven'scher Kompositionen, denen sie sich ausschließlich gewidmet zu haben scheint, in allen bedeutenden Städten hören zu lassen. Eine so uneigennützige Begeisterung und ein so aufopferndes Verfolgen des gesteckten Zieles ist in gewisser Beziehung der Anerkennung werth, und als Dilettantin betrachtet, leistet Fr. Viard-Louis Anerkennenswerthes. Sie besitzt mehr Kraft, als sonst Klavier spielenden Damen eigen zu sein pflegt; dabei ist ihre Ausdauer erstaunlich. Das Vorzüglichste ihrer Technik ist die vollständige Unabhängigkeit der linken Hand von der rechten: auch gelingen ihr oft die schwersten Passagen trefflich, während sie zuweilen bei ganz einfachen Stellen hudelt oder daneben greift. Meistens verdirbt sie sich selbst die Wirkung ihrer Passagen durch die gegen das A B C des Klavierspiels verstoßende Gewohnheit, Läufe, selbst chromatische, Triller u. s. w., mit gehobenem Pedal zu spielen. Im Vortrag spielt das tempo rubato eine zu große Rolle, sonst zeugt die Auffassung von Verständniß und Geschmack. Das Interessanteste bei Mad. Viard-Louis ist das Programm. Es war ein schöner Genuß die beiden reizenden Beethoven'schen Konzerte in G und in Es (vom Opernorchester unter Hrn. Dessoff's Leitung sehr gut begleitet) vorüberrauschen zu hören. Die unlängst von Derffel so trefflich und mit so großem Beifall gespielte 111. Sonate ging spurlos vorüber. Frl. Bochkoltz-Falconi sang zwei Beethoven'sche Lieder und eine Arie aus „Titus", besonders letztere (mit von Hrn. Klein trefflich gespieltem obligatem Bassethorn) in ausgezeichneter Weise.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Personal und Repertor der k. Bühne. Vorstadt-Neuigkeiten.) Die General-Intendanz der k. Schauspiele hat die zum 1. März d. J. geforderte Entlassung des Hrn. Landvogt angenommen. Die Damen H. und L. Detia sollen engagirt sein. Anfangs März wird Hr. Döring und Mitte März Hr. Dessoir auf Urlaub gehen, während dessen die dadurch entstehende Repertoirlücke Dawison's Gastspiel zu füllen hat. Angenommen sind die einaktigen Lustspiele: „Zeichen der Liebe" von Putlitz, und „Ihr Taufschein" von Wichert. — Die Oper gab neueinstudirt Franz Lachner's „Katharina Cornaro", deren ziemlich laue Aufnahme theilweise der unzureichenden Besetzung zuzuschreiben ist. Als Gäste sangen Hr. Hacker den Raoul („Hugenotten") und Hr. Braun-Brini den Manrico („Troubadour"). — Für das Ballet ist Frl. Hannecart, beifällig als Gisela in den „Willy's" begrüßt, bis zum Beginn der Ferien angestellt worden. — In der Wilhelmstadt gelangt jetzt das Stück: „Ein neuer Lear" von Dohm zur Darstellung, das bereits von der Hofbühne angenommen gewesen, seiner etwas zu starken Charakterisirung gewisser Zustände wegen schließlich beanstandet wurde. Auch steht in Aussicht das fünfaktige Pariser Sittenbild: „Die Tage der Erkenntniß", nach V. Sardou's „Les vieux garçons". — In der Viktoria beabsichtet man eine Benefiz-Vorstellung für Gutzkow zu geben, und soll dazu dessen „Urbild des Tartüffe" gewählt sein. Zur Mitwirkung haben sich dem Vernehmen nach Fr. Waldau-Schuft (Lina Fuhr) und die HH. Hendrichs, Dawison und Rott (?) angeboten. Auch nennt man den früheren Komiker, Hofrath L. Schneider, dessen nochmaliges Auftreten wir übrigens stark bezweifeln. Neu: „Der Fluch des Galileo Galilei", „Johann von Werth". — Das bei Wallner zum ersten Male gegebene, nach Berta von Kalisch bearbeitete und mit Conradi's Musik versehene Volksstück (?): „Krethi und Plethi" hat das Publikum ziemlich unterhalten, nur herrschte bei dem Beifall eine zu „freundschaftliche" Stimmung vor, die sich natürlich auf die Mitwirkenden, die Damen Wallner, Schramm, die HH. Helmerding, Reusche, Neumann, Weiß mit übertrug. — Bei Meysel wurden zwei harmlose Possen-Novitäten: „Gypsfiguren-Schulze" und „Freut Euch des Lebens" günstig aufgenommen. Für die Sommermonate will daselbst der Königsberger Direktor Woltersdorf, der das Meysel'sche Theater käuflich erworben, eine Oper (1. Mai bis 1. Oktober) einrichten. — In der Vorstadt neu: „Die Macht des Goldes".

P. **Dresden.** (Novitäten und Wiederaufnahmen im Hoftheater). In den Monaten Dezember, Januar und der ersten Hälfte Februar erschienen auf der Hofbühne als neu: „Der wahre Schatz", ländliches Charaktergemälde in vier Akten von Moritz Heydrich; „Die Großmutter", Schauspiel nach dem Französischen von Ida Görner; „Die Alten und die Jungen", Dramatisches Genrebild von Hieronymus Lorm; „Wie gefällt Ihnen meine Braut", Lustspiel in einem Akt. Bei der Festvorstellung zur Vermählungsfeier der Prinzeß Sophie mit dem Herzog Theodor in Bayern wurde „Der Feensee", Oper von Auber, und ein wenig später Offenbach's Singspiel „Martin der Geiger" aufgeführt. Das ländliche Charakterbild von Moriz

Heydrich erlebte nur eine Vorstellung und entzieht sich jeder weiteren Besprechung, da der Dichter jedenfalls selbst erkannt hat, daß es ihm zwar zum Volksdichter nicht an gutem Willen fehlt, daß er aber in der Ausführung des Landlebens sich verirrt hatte. In der zweiten Neuigkeit ist schon die ganze Tendenz des Sujets zu verwerfen, um so mehr aber die Aufführung eines derartig fremdländischen Produktes, welches allen edleren, sittlichen Gefühlen Hohn spricht. Die allgemeinste Entrüstung darüber hat diesen französischen Auswuchs bereits begraben. Einen befriedigenden Gegensatz bildete das einaktige Genrebild von H. Lorm „Die Alten wie die Jungen", welches in gelungener und origineller Weise den Satz durchführt, daß in unserer Zeit und in unserer Jugend romantische Gefühle nicht ausgestorben sind, wenn sie sich auch nicht in so phantastischen Projekten äußern, wie dies vielleicht in der „guten alten Zeit" der Fall gewesen sein mag. Die Tendenz des Stückes ist eine durchaus sittliche, die Sprache reich an Pointen und die Darstellung des wohlgefälligen Werkes eine treffliche. Besonders erwarb sich, als Greis mit dem ewig jungen Männerherzen, Hr. Jaffé viel Anerkennung und mit ihm, als weibliche Vertreterin des Alters, Frl. Berg, wie auch von den Repräsentanten der Jugend — Hrn. Dettmer und Frl. Ulrich — gleich lebendig und frisch gespielt wurde. — Das Lustspiel „Wie gefällt Ihnen meine Braut" ist ziemlich trivial und beruht auf einer durch nichts motivirten Verwandlung eines schlichten Naturkindes in eine schlaue Intrigantin. Die Verwicklung ist weder eine neue, noch neu durchgeführte. Unter den Darstellern zeichnete sich Hr. Heese aus. — Neben diesen beiden letzten Novis hält sich Feldmann's „Der dreißigste November" durch die treffliche Leistung des Hrn. Jauner fortdauernd in der Gunst des Publikums. — „Der Feensee" war wahrscheinlich nur darum als Festoper gewählt worden, um am Schluß eine Reihe von Wandeldekorationen, wie überhaupt eine reiche scenische Ausstattung bieten zu können, da sonst die Vorführung dieser alten abgelebten Oper nicht zu rechtfertigen ist. Einmal ist das Süjet ein höchst armseliges und durch den vor beinahe zwanzig Jahren hier oft wiederholten „Zauberschleier" längst verbraucht, zweitens aber ist die Musik Auber's zu dieser Oper derartig arm, trivial und roh, daß uns kaum ein zweites Werk dieses, in seiner Art genialen Komponisten bekannt ist, welches die leere Mache sichtlicher zeiget als eben dieses. Schade um die 15,000 Thlr., welche die Ausstattung gekostet haben soll. Daß man das Offenbach'sche Singspiel „Martin der Geiger" noch jetzt auf der Hofbühne als neu auftischt, erscheint auch als eines jener Experimente, die man hier zeitweilig versucht, um immer einige kleine Stücke in Vorrath zu haben, womit man den Abend neben anderen Sachen ausfüllen kann, denn nicht einmal die Besetzung der drei kleinen Partien ist eine solche, daß das Hervorziehen dieser anderwärts längst vergessenen Kleinigkeit eine Berechtigung hätte. Das zweite Theater hat dieses Singspiel vor wenigstens fünf Jahren schon gebracht und jetzt kommt es als Nachzügler auf dem Hoftheater zum Vorschein! — Neu einstudirt wurden in diesem Zeitraum aufgeführt: „Niclas der Holzschnitzer" von Alexander Schnetger in theilweiser Umarbeitung; „Fiesko", „König René's Tochter", „Gebrüder Foster", „Das Stelldichein", „Indienne und Zephirin", „Die weiße Dame" und „Der fliegende Holländer". Die Umarbeitung des Schnetger'schen Dramas beschränkte sich auf kleine Kürzungen und die Abänderung des Schlusses, in den übrigen Theilen erschien es uns als dasselbe, wie wir es schon im März 1864 hier einmal kennen lernten. Auch diesmal ist es nach der einen, am 1. Januar stattgehabten Vorstellung wieder verschwunden, was als Beweis dafür anzunehmen ist, daß der Dichter die Schwächen seiner Arbeit selbst gefühlt und in dieser Erkenntniß hoffentlich dasselbe ganz zurückgezogen hat, da es bei sonst manchem Guten dennoch eine ganz undramatische Tendenz hat, da doch unmöglich ein eingebildetes Verbrechen, welches der Held des Stückes nie begangen hat, als Unterlage zu fesselnden dramatischen Konflikten dienen kann. — Um das Gastspiel des Hrn. Emil Devrient diesmal mannigfaltiger zu gestalten, hatte derselbe den Fiesko und den Foster in seinen Rollencyklus mit aufgenommen und dadurch diese seit mehreren Jahren vom hiesigen Repertoir verschwundenen Dramen wieder in Erinnerung gebracht. So dankenswerth dieses bei dem Schiller'schen Werke anerkannt werden muß, so wenig Freude gewährte das Töpfer'sche Produkt. Einen größeren Reiz übte die Wiederaufnahme von „König René's Tochter", worin Frl. Ulrich bei durchdachter und charakteristischer Vorführung der Titelrolle sich viele Sympathien erwarb. — Ueber die Wiederaufnahme von Räder's „Stelldichein", sowie von „Indienne und Zephirin" ist Schweigen die zweckentsprechendste Beurtheilung. — Mit wirklicher Freude können wir aber über zwei, als neueinstudirt bezeichnete Opern berichten, nämlich Boieldieu's ewig frische „Weiße Dame", die diesmal in einer so vorzüglich gelungenen Besetzung und trefflichen Ausführung zur Darstellung kam, daß bis jetzt jede der stattgehabten Vorstellungen bei ausverkauftem Hause stattfand. Die Palme des Abends erringt sich jedesmal Hr. Schnorr v. Carolsfeld als George Brown und nächst ihm Fr. Jauner Krall als Jenny, denen sich die HH. Rudolf und Scaria, sowie Fr. Krebs Michalesi ganz befriedigend anreihen. Nur für die Partie der Anna möchte eine andere Dame als Frl. Hänisch zu wünschen sein, weil sie für ein derartiges Rollenfach keine Naturanlagen und ihr Gesangsvortrag rein französische Musik sich für diese nicht eignet, da das Ineinanderziehen der Töne und das undeutliche Aussprechen der Textworte in dieser Operngattung besonders unangenehm berührt. Eine gleich treffliche Leistung boten Fr. Jauner und Hr. Schnorr in den Partien des Eric und der Senta in „Der fliegende Holländer". Fr. Jauner-Krall bewegt sich hier auf dem Gebiete der ernsten Oper mit sichtlichem Streben nach Vollendung, so daß man nur die höchste Achtung für das Gebotene auszusprechen vermag; allerdings wird die Künstlerin sowohl durch Hrn. Schnorr als auch besonders durch Hrn. Mitterwurzer, als Holländer, auf das trefflichste unterstützt, wie überhaupt auch diese Oper von allen dabei Betheiligten mit wahrer Begeisterung durchgeführt wird. — Das übrige Repertoir war anständig, wenn auch nicht in allen Beziehungen hervorragend. — Tichatschek geht nach schwerer Krankheit der Genesung entgegen, ob er wieder singen kann, muß sich erst noch erweisen. — Emil Devrient hat vom König das Ritterkreuz des Albrechtsordens erhalten.

Kleine Chronik.

Otto Ludwig †. Nach mehrjährigem schweren Leiden ist Otto Ludwig am 25. Februar zu Dresden gestorben. Er war am 11. Februar 1812 zu Eisfeld im Meiningen'schen geboren, studirte zuerst Musik, und zwar in Leipzig unter Mendelssohn, wandte sich aber später der Poesie zu und lebte abwechselnd in Eisfeld, Meißen und Dresden. Mit Otto Ludwig ist ein echter Dichter zu Grabe gegangen. Sein „Erbförster", die erste Hälfte seiner „Makkabäer" und die Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" gehören zu den bedeutendsten Produktionen der neueren Literatur. Wir kommen demnächst ausführlich auf die Würdigung dieser Schöpfungen, namentlich der dramatischen, zu sprechen. Otto Ludwig hinterläßt, dem Vernehmen nach, ein bürgerliches Drama „Die Rechte des Herzens", vier Akte einer „Agnes Bernauer", ein Lustspiel „Herr Frey" und „Shakespeare-Studien".

Richard Wagner am bayerischen Hof. Richard Wagner hat, um die mannigfachen Gerüchte über seine Stellung zum König von Bayern zu zerstreuen, außer seiner Antwort auf die Münchener Korrespondenz in der Augsburger „Allg. Ztg.", an einen seiner Freunde in Wien ein Schreiben gerichtet, aus welchem die „Presse" folgende Stellen mittheilt: „In so verkehrter Weise", schreibt Wagner, „wurde meine Stellung aufgefaßt, während doch meine Beziehungen zu meinem allergnädigsten Gönner lediglich auf dessen Wohlgefallen an meinen Kunstwerken und auf dessen festem Willen, sie in geeigneter Weise zur Darstellung bringen zu lassen, beruhen; daß die Berufung mir nahe stehender künstlerischer Persönlichkeiten lediglich den Zweck hatte, nach dieser Seite hin der großmüthigen Absicht meines erhabenen Beschützers zu dienen: dies war einfacher und leichter festzustellen, als auf dem Wege einer durchaus unnöthigen Bekämpfung eines rein illusorischen Verhältnisses, auf welchem natürlich der Mitwirkung des Neides und der Verläumdung nicht wohl auszuweichen war". — „Zu ihrer unausbleiblichen Beschämung haben sich dagegen jene übelberathenen Bemühungen durch Behauptungen bloßgestellt, die ich deßwegen durch Proteste zu widerlegen nicht erst nöthig habe, weil sie in kürzester Zeit einfach durch Thatsachen der Unwahrheit überführt sein werden". Der Augsburger „Allg. Ztg." kommt aus München folgende Erklärung zu: „Ein Münchener Korrespondent der „Allgemeinen Zeitung", Beilage vom 16. Februar, beschuldigt die sogenannten „Genossen" des Hrn. Richard Wagner des Mißbrauches ihrer Beziehungen zum königlichen Hof. Da unter gedachten „Genossen" ich, der Unterzeichnete, allein die Ehre gehabt habe, in derartige Beziehungen zu treten, so übe ich mein Recht aus, und erkläre den anonymen Urheber jener Verdächtigung für einen ehrlosen Verläumder. München, 18. Februar 1865. Hans v. Bülow". In ähnlicher Weise, und zwar auf telegraphischem Wege aus Bevay, trat Hr. Professor Nohl den gedachten Beschuldigungen entgegen. Als beruhigenden Abschluß der ganzen unliebsamen Affaire, an welcher dem bayerischen Nativismus ohne Frage sein Theil der Schuld beizumessen ist, in welcher aber Wagner's bekannte Schattenseiten stark hervortraten, kann man wohl einen offiziösen Artikel der „Bayerischen Zeitung" betrachten, in welchem dem Komponisten Richard Wagner die ungestörte königliche Huld zugesichert wird, jedoch mit dem deutlichen Hinweis, daß dessen private Ansprüche fortan in der Münchener Residenz keinen so ergiebigen Boden mehr finden werden wie früher.

Der bekannte „Wagner-Schriftsteller" Franz Müller hat von König von Bayern das Ritterkreuz vom Verdienstorden des heil. Michael erhalten, gleichzeitig mit der Aufforderung, ein Werk über Wagner's „Tristan und Isolde" zu schreiben.

Im Haag starb am 7. Februar nach längerem Leiden Johann Heinrich Lübeck, niederländischer Hofkapellmeister, Direktor der Musikschule in seinem noch nicht vollendeten 66. Lebensjahre.

In Mainz ist eine Theater-Aktiengesellschaft zu Stande gekommen. Sie zählte bereits in Mitte Februar 248 Namen, mit einem eingezeichneten Kapital von 22,650 fl.

Konzerte. In Karlsruhe fand am 6. v. M. das erste Abonnement-Konzert der großherzogl. Hofkirchenmusik in der großherzogl. Schloßkirche statt, mit folgendem Programm: Phantasie und Fuge für die Orgel (G-moll) von J. S. Bach; zwei Chöre a capella von Palestrina und F. Anerio; Arie für Sopran mit Violoncell-Begleitung aus einer Kirchenkantate von J. S. Bach; Crucifixus für achtstimmigen Chor von A. Lotti; Arie für Tenor mit Chor aus einer Motette für Soli, Chor und Orgel von Mendelssohn; Ave verum von Mozart; Kirchenarie für Tenor von A. Stradella; Sonate für die Orgel (C-moll) von Mendelssohn; Arie für Sopran aus dem „Messias" von Händel; „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", Kirchenkantate für Soli, Chor und Orgel von J. S. Bach. — Am 13. Februar führte der dortige Cäcilien-Verein in seinem dritten Konzerte das Oratorium „Paulus" von Mendelssohn auf.

Mozart's „Zauberflöte" hat im Pariser Théâtre Lyrique einen ungeheuren Erfolg errungen. Die Besetzung der sechzehn Rollen dieser Oper ist eine durchaus sorgfältige und theilweise vorzügliche; auf das Einstudiren wurde die größte Sorgfalt verwendet und die Ausstattung ist glänzend. Hr. Carvalho versteht es, ein Kunstwerk in echt künstlerischer Weise vorzuführen und gleichzeitig damit auch einen großen Kassa-Erfolg zu verbinden.

In Olmütz kam am 11. Februar zum Vortheile des Balletmeisters Hrn. Storch, die neue Operette seines Vaters „Der Schneider von Kabul" die nächsten auch im Carltheater gegeben werden soll, zur Aufführung. Der Komponist dirigirte selbst und wurde mit Beifall und Ovationen u. A. von Seite des Männergesangvereins überschüttet. Die Oper gefiel aber nur wenig, woran freilich die ungenügende Aufführung die Hauptschuld tragen mag. Auch Hr. Jungwirth, der von 1849 bis 1856 der Liebling der Olmützer war, spielte an diesem Abend den „Tritschtratsch" und wurde mit Jubel begrüßt.

Briefkasten der Redaktion. 25 Februar — 3. März: E P. in Paris, P. in Dresden, ♂ in Berlin · Benützt. - R. J in Kopenhagen Bereits brieflich beantwortet — H Th R, J G, R E in Berlin Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 10. — Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 11. März 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Gründung des Mannheimer Nationaltheaters.

Von **Wilhelm Koffka.**

(Fortsetzung).

In seinem Dresdener Engagement bei Bondini, in welchem Brandes übrigens häufige Streitigkeiten mit dem bedeutendsten Talent der Gesellschaft, mit dem Schauspieler Reinecke hatte, traf ihn Hrn. v. Dalberg's Antrag, auf welchen er durch Hrn. v. Halberg's Vermittelung mit einem längeren Promemoria antwortete, das ebenso, wie alle die weiteren Schriftstücke, welche Brandes in dieser Angelegenheit schrieb, von großer Weitschweifigkeit und Vielschreiberei seines Verfassers Zeugniß gibt.

In diesem Memoire erklärt sich Brandes bereit, gleichzeitig mit seiner Frau und Tochter Engagement anzunehmen, und zwar für eine Gage, die der Dresdener gleichkäme: 1500 Thlr. jährlich, jedes Jahr um 100 Thlr. steigend; 400 Thlr. für seine junge Tochter, die zur Sängerin ausgebildet wurde. Als Beneficia verlangt er jährlich eine freie Einnahme für ein von ihm verfertigtes Stück *) und den Verkauf der Arienbücher bei den Operetten. Eine mäßige Pension für den Fall, „daß das Theater wider Vermuthen seine Endschaft erreichen sollte."

Ueber die artistische Seite der Frage äußert sich Brandes folgendermaßen:

„Kein Entrepreneur taugt für ein Nationaltheater; der Redlichste hat mehr Eigennutz als Patriotismus".

*) Als Dichter hatte Brandes mehr Glück gemacht, wie als Darsteller. Sein „Der Schein betrügt", „Graf Olsbach" zc. wurden überall mit Beifall gegeben.

„Die Direktion muß einem Manne von ausgebreitetsten Kenntnissen, von Thätigkeit, Kaltblütigkeit und bewährtem guten moralischen Charakter anvertraut werden".

„Diesem und der Gesellschaft muß ein Mann von Würde, Geschmack und Theaterkenntniß vorgesetzt werden, um durch sein Gewicht das Ansehen des Direktors zu unterstützen, diesem, bei Fehlern, die nöthigen Erinnerungen zu thun".

„Ein gutes Nationaltheater bildet die Einwohner in der Sprache, in den Sitten, in der Denkart, vermindert den Luxus im Mittelstande, bereichert den Bürger, macht moralisch gute Menschen, ist für den Staat Oekonomie. Der Schauspieler ist gleichsam Bürger, der Beitrag des Fürsten, die Einlage der bemittelten Einwohner und der Fremden gehn durch seine Hände in die Hände des Armen; das Geld erhält Umlauf und bleibt im Lande".

„Ein Nationaltheater hat für auswärtige gute Schauspieler, wegen des ruhigen Aufenthaltes und und hoffentlicher Dauer, weit mehr Reize als das Theater des besten Entrepreneurs".

„Ein vollständiges Schauspiel fordert ohne Souffleur, Dekorateur zc. wenigstens 16 Personen. 1) Zärtlicher Alter. 2) Komischer Alter. 3) Raisonneur. 4) Erster Liebhaber. 5) Zweiter Liebhaber 6) Petitmaitre, Fats zc. 7) Erster Bedienter. 8) Zweiter Bedienter. 9) Charakterrolle. 10) Zärtliche Mutter. 11) Komische Mutter. 12) Erste Charakterliebhaberin. 13) Zweite Liebhaberin. 14) Dritte Liebhaberin zu naiven Rollen. 15) und 16) Erste und zweite Soubrette. Pedanten Juden, Bauern, Soldaten würden unter jene nach

ihren Talenten vertheilt. Doch können mit 16 Personen keine Stücke à la Shakespeare oder à la Goethe gegeben werden."

Diese Zuschrift veranlaßte Hrn. v. Dalberg, ebenfalls seine Gedanken über Mittel und Ziele des neuen Beginnens zu Papier zu bringen und sie Brandes zukommen zu lassen. „Die Stiftung eines ständigen Theaters für Mannheim" — schreibt er, — „hat die Hauptabsicht des Kurfürsten zum Grund, durch Schauspiele Fremde und Benachbarte in hiesige Stadt zu locken und zugleich auch das Vergnügen hiesiger Einwohner durch Schauspiele bestmöglichst zu befördern. Beide Endzwecke würden durch ein schlechtes oder mittelmäßiges Schauspiel verfehlt werden, da der Geschmack des hiesigen Publikums schon eine wahre Richtung zum Guten im dramatischen Fach erhalten hat, und es sich hier mit nichts Mittelmäßigem befriedigen läßt".

„Da die Theater-Einkünfte hier von dem gemeinen Beitrag des Publikums viel abhangen, so ist also zum Voraus zu setzen, daß die künftige ständige Schauspieler-Gesellschaft gleich anfangs mit solchen Subjekten besetzt sein müsse, die Leute von Geschmack in Ansehung ihrer Rollen befriedigen können. Eine zu zahlreiche Gesellschaft ist nicht nöthig, ja meistens zweckwidrig, da bei einer zu großen Menge von Schauspielern oft der wahre Verdienst unterdrückt wird, weil meist der mittelmäßigste Acteur kabalirt, um Hauptrollen zu spielen und Unordnung stiftet".

„Vier gute Acteurs und vier gute Actricen könnten den Grund zur Gesellschaft legen und den Ton für die übrigen geringeren angeben".

„Die geringeren im Schauspiel müßten aber so gewählet werden, daß sie für Operetten brauchbar wären".

„Die Auswahl der vier ersten Acteurs und vier ersten Actricen überläßt man der Einsicht des Hrn. Brandes".

„Zu denen übrigen sind schon einige Subjekte in Vorschlag, könnten aber auch von Hrn. Brandes näher angegeben werden".

„Zu Unterhaltung der Truppe können wöchentlich 300 Fl. im ersten Jahr verwendet werden, in dem darauf folgenden Jahr ist sich aber ein höherer Betrag für's Personal des Theaters zu versprechen".

„Hr. Brandes bekäme den Titel als Directeur. Er müßte daher die Austheilung der Rollen besorgen, die Truppe wöchentlich auszahlen, und überhaupt unter ihm stünden immediate alle Schauspieler und Schauspielerinnen, doch müßte sich Hr. Brandes eine Oberdirektion, welche vom Kurfürsten angeordnet ist, gefallen lassen. Und von dieser Seite hat sich der Hr. Director alle Hülfe und Unterstützung zu versprechen".

„Mit der übrigen Theater-Oekonomie und Auszahlungen hätte Hr. Brandes Nichts zu schaffen, da dieses von der Oberdirection abhinge. Doch behält man sich den steten Beirath des Hrn. Brandes hierin vor".

„Es käme nun schließlich darauf an, daß Hr. Brandes bestimmen möge, ob er künftige Michaelis die Direction übernehmen wolle. Ferner müßte er die Auswahl der Subjekte und ihre Anzahl bestimmen, und die festgesetzten 300 Fl. wöchentlich unter sie nach Verdienst vorläufig im Plan vertheilen und angeben".

„Unter jenen Actricen, welche könnten engagirt werden, sind Mdm. Fiala und Mad. Toscani, die hier brauchbar und willkommen wären und zu haben sind".

„Wenn Hr. Brandes einmal in diesen Plan gewilliget, er sich in Dresden frei machen kann, und alsdann vorläufig seinen näher bestimmten Plan wird übergeben haben, so kann die Sache selbst berichtigt und genauer festgesetzt werden."

Durch Hrn. v. Dalberg's fortwährende Vermittelung wurden die Unterhandlungen mit Brandes fortgesetzt. Mittlerweile waren aber auch mit Seyler, welcher sich nach Auflösung seiner Gesellschaft ganz in Mannheim niedergelassen hatte, Unterhandlungen Behufs der Herstellung einer Schauspielergesellschaft und Uebernahme der Direktion angeknüpft worden.

Als erstes Zeichen der begonnenen Negoziationen finden wir nachstehendes Schreiben Seyler's an Dalberg bei den Theaterakten. Es ist aus Mannheim vom 22. März datirt, und deßhalb der briefliche Weg gewählt, weil Hr. v. Dalberg auf einer Jagdpartie abwesend war. Das Schreiben lautet:

„Je viens de recevoir des lettres de Gotha d'un certain Meyer, acteur de la troupe, dans laquelle il me donne pour nous l'importante nouvelle, que le duc a congedié toute la troupe pour la St. Michel prochaine. Comme c'est tout ce qui nous peut arriver de plus heureux et qu'il n'y a pas un moment à perdre, j'ai cru en devoir prevenir votre Excellence par un exprès, selon moi il faut toute de suite envoyer

quelqu'un à Gotha; sans quoi le théâtre de Hambourg nous gobera ce qu'il y a de mieux et il y en a assez pour former notre nouvelle troupe, tant pour le chant, que pour la comédie. Je souhaite que votre Excellence veuille troquer sa chasse pour celui, dont le gibier est plus rare.

Seyler".

Allerdings war die Auflösung der Gothaischen Hofbühne, der ersten eigentlichen Hofbühne, das glücklichste Ereigniß, das für die Mannheimer Wünsche und Pläne sich hätte zutragen können. Hier bot sich auf einmal eine ganze Gesellschaft nicht allein achtungswerther Künstler, aus Eckhof's Schule hervorgegangen, sondern auch an einander und an eine gewisse Disziplin gewöhnter Persönlichkeiten. Um Schlachten zu gewinnen, dazu gehört ein umsichtiger Feldherr, allein kriegstüchtige Soldaten gehören ebenfalls dazu. Ohne den Zug, welchen Hr. v. Dalberg aus dem Loostopf der dramatischen Kunst gethan und der ihm die Gothaischen Hoftheatermitglieder zuführte, möchte die Mannheimer Bühne wohl schwerlich ihre Bedeutung jemals erlangt haben.

Meyer's Schreiben, dessen Seyler in seinem Billet an Dalberg Erwähnung thut, hatte ein ganzes Verzeichniß der vorhandenen Kräfte enthalten, welchem eine genaue Angabe ihrer materiellen Stellung und Ansprüche beigegeben war. Es ist zu bezeichnend für die damaligen Verhältnisse, um nicht hier seinen Platz zu finden:

„Hr. Böck spielt die ersten Charakterrollen; sein Name ist zu bekannt und seine Verdienste entschieden, als daß es nöthig wäre, davon zu erwähnen. Seine Besoldung für sich und seine Frau ist 18 Thlr. wöchentlich und 9 Klafter Holz".

„Hr. Meyer, spielt launigte Charaktere, Soldaten 2c. in der Comödie; Helden, heftige Charaktere in der Tragödie. Da er der Verfasser dieses Aufsatzes ist, überläßt er Hrn. Seyler, bei dessen Theater er zehn Jahre stand, seine Talente zu beurtheilen. Die Gage für sich und seine Frau ist 17 Thlr. und 7 Klafter Holz".

„Hr. Schüler singt die erste Baßstimme in der Oper, und kann als einer der besten deutschen Bassisten empfohlen werden. Als Acteur hat er weniger Meriten. Er spielt in der Oper die ersten komischen Rollen, sein Spiel ist chargirt und in der Komödie kann man ihn nur in Bauern sehen. Seine Gage mit seiner Frau ist 17 Thlr. und 7 Klafter Holz".

„Hr. Iffland, ein junger Mann von 19 Jahren, hat bei dem Gothaischen Theater angefangen, und seit ein paar Jahren große Fortschritte in der Kunst gemacht. Sein Spiel ist einsichtsvoll und richtig und verräth allemal den denkenden Künstler. Er spielt komische Alte und Carrikaturen, doch ist er auch in jungen Rollen nicht schlecht. Seine Gage ist 6 Thlr. und 4 Klafter Holz".

„Hr. Beil, ein komischer Acteur, nicht von so großen Talenten als Iffland, aber doch brauchbar; hat 6 Thlr. Gage und 4 Klafter Holz".

„Hr. Rennschüb, ein junger Mann von guter Figur, spielt gesetzte Liebhaber erträglich. Seine und seiner Frau Gage ist 10 Thlr. und 6 Klafter Holz".

„Hr. Beck spielt junge Liebhaber und ist noch als Anfänger zu betrachten. Gibt aber Hoffnung. Seine Gage ist 3 Thlr. und 3 Klafter Holz".

„Hr. Frischmuth spielt komische Alte mit sehr wenigem Glück. Seine Gage ist 6 Thlr. und 4 Klafter Holz".

„Hr. Striegler singt den Tenor in der Operette, seine Stimme ist nicht vorzüglich und als Schauspieler verräth er wenig Anlage, hat 3 Thlr. Gage".

„Hr. Backhaus singt einen erträglichen Baß. Als Acteur kann er nicht in Anschlag kommen. Seine Gage ist 2 Thlr".

„Mad. Böck spielt komische Mütter und chargirte Rollen".

„Mad. Rennschüb, erste Liebhaberinnen und Tragödien Rollen. Gefällt hier und ist die Prima donna des Gothaischen Theaters".

„Mad. Kummerfeld (unverheirathet). Spielt Liebhaberinnen und Coquetten gut; ihr Name ist als Mademoiselle Schulz sehr bekannt gewesen, hat 7 Thlr. Gage und 6 Klafter Holz".

„Madem. Preising. Eine junge vortreffliche Sängerin, deren Stimme und Manier von vielen der Hellmuth vorgezogen wird, hat 5 Thlr. Gage, ist aber als Kammersängerin mitangestellt".

„Madem. Hartmann spielt Soubretten, ist eine mit von Gotha's vorzüglichsten Actricen, hat 6 Thlr. und 4 Klafter Holz".

„Mad. Schüler spielt zweite Liebhaberinnen und Nebenrollen".

„Mad. Wallenstein (unverheirathet). Spielt affektirte Damen, Wirthinnen, auch naive Rollen, hat 5 Thlr. und 4 Klafter Holz".

Madem. Hofmann singt die zweiten Rollen in

der Operette, ist im Gesang und Spiel Anfängerin; hat 3 Thlr."

„Hr. Böck und Meyer haben von Ihro Durchlaucht dem Herzog eine lebenslängliche Pension, die aber im Lande verzehrt werden muß, gnädigst erhalten. Man schmeichelt sich aber, der Durchlauchtigste Herzog werde ihnen ein anderweitiges Engagement erlauben".

„Mad. Preising möchte schwerlich ein anderes Engagement annehmen, da ihre Familie in herzoglichen Diensten, und Sie selbst als Kammersängerin vortheilhaft angestellt ist".

„Hr. Iffland hat bereits nach Hamburg um Engagement geschrieben, könnte aber, wenn ihm die Mannheimer Vorschläge vortheilhafter wären, sich hiezu entschließen".

„Hr. und Mad. Rennschüb erwarten auch von Hamburg Vorschläge".

„Mad. Kummerfeld, Mad. Wallenstein, Hr. Schüler und Hr. Beil würden vielleicht das Engagement nach Mannheim, wenn sie über die Gage accord werden können, allen andern vorziehen".

„Mad. Meyer ist Souffleuse".

„Da ein jeder sich in der Hoffnung nach Gotha engagirt hat, zeitlebens da zu bleiben, so haben sie in dieser Rücksicht weniger Gage genommen und wird wahrscheinlich für den angezeigten Gehalt sich Niemand bei einem andern Theater engagiren".

„Da außer Mad. Preising (die wie gesagt schwerlich von Gotha gehen wird) Niemand als Hr. Schüler ein brauchbares Mitglied für die Operette ist, so würde zur Zusammenbringung einer vollständigen Operette in Gotha wenig Hoffnung sein".

„Verfasser dieses ist von Hrn. Seyler's gütigem Vertrauen zu ihm gerührt und wird sich beeifern, der guten, von ihm gefaßten Meinung zu entsprechen, und Hrn. Satori in seinen Geschäften nach Vermögen unterstützen".

(Schluß folgt.)

Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthema's. *)

Von **Moriz Hauptmann.**

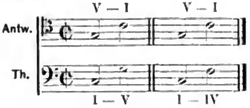
Jede Musikphrase setzt ein Tonartsystem, in welchem sie sich bewegt, voraus. In der Tonart erhält der einzelne Ton einer Melodie erst seine verständige Bestimmung und Bedeutung.

Das Tonartsystem besteht in einer organisch verbundenen Bildung von drei Dreiklängen: einem Hauptdreiklange, dem tonischen, und zwei Nebendreiklängen, dem Unter- und dem Ober-Dominantdreiklange. Das System der C-dur-Tonart ist:

F a C e G h D
I—III—V
I—III—V I—III—V

Nach dieser Art bezeichnet tritt sogleich ein Unterschied der Töne insofern hervor, als a, e und h als Terztöne, F, C, G und D als Grund- und Quinttöne sich erkennen lassen. Unter den letzteren zeigt sich F nur als Grundton, D nur als Quint; die Töne C und G aber kommen in beiden Bedeutungen vor.

Die Antwort des Fugenthema's setzt für den Grundton die Quint, für die Quint den Grundton. Auf das Thema C—G ist die Antwort G—C. Der Grundton beantwortet aber eben wie die Oberquint, so auch die Unterquint, daher die Antwort auf C—F auch wieder G—C sein wird.



Die Dominanten sind die **beiden Seiten**, die zu ihrem Entgegengesetzten den Grundton, die **eine Mitte** haben.

F — C — G.

Ein Terzton des Thema's kann nur wieder mit einem Terzton beantwortet werden: die tonische Terz mit einer der beiden Dominantterzen, e mit h oder a; beide Dominantterzen erhalten die tonische Terz zur Ant-

*) Die Beschaffenheit der Fuge im Allgemeinen, wie sie als Musikstück existirt, wird hier als bekannt angenommen; das Folgende beschäftigt sich allein mit dem ersten Gegensatz von Thema und Antwort, von Dux und Comes. Auch hierin ist nur das Hauptsächlichste, das Nächstliegende in Betrachtung gezogen. Es wird immer gut sein, darin zu einer Sicherheit gelangt zu sein, wenn man Komplizirteres, von den ersten Regeln Abweichendes will verstehen lernen.

wort, h und a werden mit e beantwortet. (Ueber die Beantwortung von h mit fis später.)

Wie die hauptsächliche Beantwortung der Tonika aber durch die Oberdominant geschieht, so ist auch die hauptsächliche Beantwortung der tonischen Terz die Ober-Dominantterz und nicht die Unter-Dominantterz.

Was im Thema sich auf die Tonika bezieht, wird in der Antwort seinen Bezug auf die Ober-Dominant haben wollen, wenn nicht ein Zurückgehen in der Tonart gefordert ist. In solchem Fall erst kommt es vor, daß die Unter-Dominantterz als Antwort auf die tonische gesetzt wird, wie in der Folge an Beispielen soll gezeigt werden.

Die Ober-Dominantquint D hat im System keine Antwort. Wenn der Terzsprung C . . e mit G . . h zu beantworten ist, so würde auf die Sekundenfortschreitung C . . D . . e nicht mit G . . a . . h zu antworten sein, denn a ist nicht wie D ein Quintton, sondern ein Terzton. Hier wird die antwortende Stimme über das C-dur-Gebiet treten müssen, um einen entsprechenden Ton für das D des Themas zu finden; sie wird den Sekundengang G . . A . . h intoniren, darin der Ton A eben nicht das in C-dur Vorfindliche, die Terz des Unter-Dominantdreiklanges F a C, oder was dasselbe, der Grundton des A-moll-Dreiklanges ist, sondern die Quint des D-dur-Dreiklanges, der hier als Ober-Dominantdreiklang der G-dur-Tonart eintritt. In der Notenschrift wie an der Klaviertaste ist ein Unterschied zwischen a und A nicht zu gewahren; die harmonische Begleitung zu ersterem aber ist F, zu letzterem ist sie fis, so daß die begleitete Antwort zu dem begleiteten Thema



nicht diese



sein kann, sondern mit fis geschehen muß:



Das Gefühl für harmonische Intonation wird den Unterschied, der hier zwischen dem Terz-a und dem Quint-A besteht, nicht verkennen lassen. Der Quintton A ist höher als der Terzton a.

So oft in einem Thema der C-dur-Tonart D mit A beantwortet wird, ist dieses A, wie hier bezeichnet, eben allezeit die Quint der Ober-Dominantquint, d. h. die Ober-Dominantquint der G-dur-Tonart, denn das a der C-dur-Tonart ist Terz und kann nicht eine Quint beantworten.

So ist aber auch wieder zu erwägen, wenn der Ton a im Thema vorkommt, ob er der Tonart angehört oder ob er nicht über dieselbe hinausgreift und dann eben selbst schon jenes A der G-dur-Tonart ist.

Das Fugenthema kann in der Tonart bleiben, oder nach der Dominant moduliren. Wo das Letztere geschieht, wird der Ton A in vielen Fällen schon auf die G-dur-Tonart Bezug haben, d. h. die Quint des D-dur-Dreiklanges sein, wobei er dann nicht mit der tonischen Terz e, sondern mit der Dominantquint D zu beantworten ist.
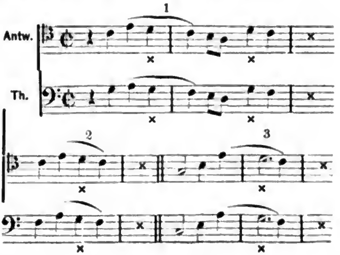
Zu dem folgenden Thema:
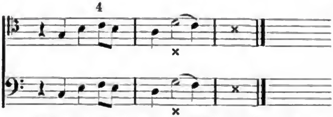


ist die Antwort unzweifelhaft:



Wenn wir hier den Ton G, im vierten Viertel des zweiten Taktes, nicht mit C, sondern mit D beantwortet sehen, so ist das ein Fall, der sich so oft wiederholen wird, als dieses G im Thema einen Uebergangston aus dem bestimmten a nach dem bestimmten F bildet, der auch eintreten kann, wenn G an das bestimmte F als Sekund sich nur anlehnt, einen Vor- oder Nachschlag desselben bildet, dann bleibt nur F mit C zu beantworten, G erhält das überliegende D zur Antwort. Auch wird dabei die Regel, daß Quint nur mit Quint, Terz nur mit Terz zu beantworten ist, noch nicht verletzt. Beispiele, wo die Oberdominant nicht mit der Tonika, sondern mit der Ober-Dominantquint beantwortet wird, sind nachstehend gegeben:





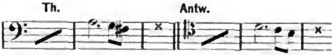
In allen diesen und ähnlichen Fällen wird man für die Oberdominant G in der Antwort nicht C setzen dürfen, ohne die Melodie des Themas ganz aufzuheben. Einiges Bedenken können die Beispiele Nr. 3 und 4 erregen, in welchen das bedeutend hervortretende und accentuirte G für das Fugengefühl ein C in der Antwort zu hören wünschenswerth macht. Man wird eine solche hervorstechende Oberdominant, die nicht mit Tonika beantwortet werden kann, im Thema lieber vermeiden.

Wir kehren aber jetzt zu dem vorigen Thema zurück, das seine Beantwortung in einer genauen Quinttransposition fand, durch welche von selbst jede Bedingung der richtigen Antwort sich erfüllt. Lassen wir dasselbe in die Dominant-Tonart übergehen:
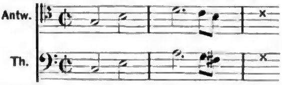


so ändert diese kleine Achtelnote fis, wie sich zeigen wird, die Antwort von Grund aus.

In Folge dieses veränderten Ausganges wechselt das vorangehende A seine Bedeutung. Dieser Ton ist jetzt nicht mehr Terz des F-dur-Accordes; man hört ihn in Bezug auf das folgende fis als Quint des D-dur-Dreiklanges und seine Antwort wird nun nicht mehr der Terzton e sein können, sie wird im Quintton D bestehen,



nach welchem der nach C zurückführende Schluß sich von selbst ergibt.

Der Anfang der Antwort geschieht jedenfalls mit G. Der zweite Ton des ersten Taktes, die tonische Terz e würde an sich nicht falsch durch h beantwortet sein:



Ein Wesentliches der Melodie des Thema's geht aber hier in der Antwort verloren, es ist der Quartschritt. G..h..D bietet für die Melodie C..e..A keinen Ersatz. Da aber hier die Quart nicht von h aus zu gewinnen ist, indem der Ton D schon bestimmt war, so wird sie eben von diesem D rückwärts genommen werden müssen, und die Antwort lautet demnach:



Diese Unter-Dominantterz a gewährt zugleich, daß die Haupttonart, nach der Ausweichung, mit welcher das Thema nach G-dur kam, bei der Antwort sogleich wieder eingeführt wird, denn dieses a wird nicht mehr fis, sondern F zur Begleitung erhalten, so bewirkt aber das Kreuz vor der Achtelnote F eine völlige Umgestaltung der Antwort, welche ohne dieses fis so lautete:
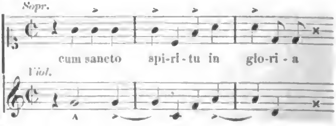


mit dem sie aber so umgewandelt ist:



Wo im Thema Ober- und Unterdominant auf einander folgen, wird die Antwort, wenn sie die Oberdominant mit dem Grundtone beantworten muß, diesen letzteren zu wiederholen haben:



Rhythmisch muß die Antwort mit dem Thema von ganz gleicher Beschaffenheit sein. Wo für eine Sekundfortschreitung des Thema's oder der Antwort in der entgegengesetzten Stimme zwei gleiche Noten zu stehen kommen, dürfen sie daher nicht gebunden, sondern müssen einzeln angeschlagen werden. Dies schon in der Folge von rhythmisch erstem und zweitem Glied; noch weniger dürfte eine synkopische Zusammenziehung gleicher Noten geschehen, weil hiedurch ein zweites rhythmisches Glied accentuirt wird, welches in der andern Stimme accentlos ist. Dies letztere, nämlich einer Stimme synkopischen Rhythmus zu geben, wo die andere in gleichen Noten normal accentuirt hat, ist schon bei der Unisonobegleitung der Fugenstimmen durch Instrumente zu vermeiden, z. B.



Hier widersprechen die synkopischen Accente der Begleitung den Normalaccenten der Stimme und lassen die Begleitung etwas rhythmisch Anderes sagen, als den Gesang, dem sie doch gleich sein will.

(Schluß folgt.)

Münchener Musikbericht.

Konzerte: Musikalische Akademie. Programme. Novitäten. Einzelkonzerte. Quartette. Oratorienverein. Wagner'sche Musikaufführungen. Die Wagner-Frage. — Theater: „Der fliegende Holländer". Frl. Stehle. Die große und die kleine Oper. Aussicht auf „Tristan und Isolde".

X — Durch längeres Unwohlsein abgehalten, als Reporter meinen Pflichten nachzukommen, beeile ich mich um so mehr zur Nachholung des Versäumten, als in wenigen Tagen die Konzertmusik wieder ihren Einzug als Alleinherrscherin halten wird, nachdem sie zufolge einer alten, wenn auch gerade nicht rühmlichen Sitte während des Karnevals gänzlich aus dem Felde geschlagen war.

Ich beginne mit den sogenannten Odéon-Konzerten der musikalischen Akademie, deren bisher sechs stattfanden: das erste suchte mit den Vergnügungen des landwirthschaftlichen Oktoberfestes zu konkurriren, dann folgten vier Abonnement-Konzerte, und den Schluß machte das Weihnachts-Konzert. Außer den in meinen früheren Berichten schon mehrfach erwähnten Vorzügen zeichneten sie sich diesmal durch einige Einrichtungen aus, welche man in den früheren Konzerten der Akademie nur mit Bedauern vermißte. Die erste derselben besteht darin, daß jetzt alle breiter angelegten und für das große Orchester geschriebenen Symphonien zum Schluße des Konzertes gegeben werden, während man sie früher konsequent an die Spitze des Programmes stellte. Die andere als Fortschritt zu begrüßende Neuerung ist darin zu erkennen, daß man den Werken der Tondichter der Gegenwart größere Berücksichtigung angedeihen ließ, als dies bisher der Fall war. Es waren eben Programme, wie sie sich für Klassicität portirte Staats-Hämorrhoidarier nicht besser wünschen konnten. Von größeren Orchesterwerken kamen zur Aufführung Händel's „Wasser- und Feuer-Musik * und sechs Symphonien: zwei von Beethoven (die fünfte und siebente), eine von Mendelssohn (A-dur), eine von Mozart (G-moll), eine von J. Rietz) (Es dur *) und eine von Franz Schubert (C-dur). Das Uebrige bestand aus sieben Ouvertüren von Beethoven („Leonore" Nr. 3), Gade („Hamlet"*), J. Rheinberger („sieben Raben"*), Reinecke („Dame Kobold"*), Schumann („Genofeva") und C. M. v. Weber („Euryanthe" und Jubel-Ouvertüre); dem Beethoven'schen Septett, sieben Instrumental-Solo's (von J. S. Bach, Beethoven, Goltermann, Rudolf Kreuzer, Mozart, Spohr und Vieuxtemps *) und 14 Vokalkompositionen. Die letztgenannten zerfallen in 5 Arien (von Mendelssohn, Franc. Rossi, Rossini, Spontini und Weber), eine Ballade („Des Sänger's Fluch" von Esser *), fünf Lieder (von Franz Schubert), zwei Duette (von Weber) und ein Terzett aus Mendelssohn's „Elias". Die mit einem Sternchen bezeichneten Werke wurden zum ersten Male in den Konzerten der Akademie gegeben.

Als die beste der Novitäten ist nächst der „Wasser- und Feuermusik" unbedenklich die Ouvertüre Reinecke's zu bezeichnen, und wenn sie gleichwohl ziemlich kalt aufgenommen wurde, so trug hieran der Umstand, daß sie in einem viel zu langsamen Tempo gespielt wurde, jedenfalls den größten Theil der Schuld. Anmuthig im Ganzen wie im Einzelnen, erfreut sie allenthalben durch seinen Geschmack und eine an geistvollen Pointen reiche Konzeption. Ein chevaleresker Anhauch endlich macht das Werk in der That zu dem, was es sein soll, nämlich zu einer passenden Einleitung für ein Calderon'sches Lustspiel. Daß dieses aber gerade die „Dame Kobold" sein soll, scheint etwas viel verlangt. Durch derartig scharf präcisirte Ueberschriften werden die Grenzen der Musik keineswegs erweitert, wohl aber begibt sich hiedurch die Tonkunst eines ihrer größten Vorzüge, der Vieldeutsamkeit.

Minder glücklich als Reinecke war Gade mit seiner „Hamlet"-Ouvertüre, welche, — ungleich mehr an Polonius denn an Hamlet mahnend, — füglich an die Spitze einer neuen (skandinavischen) Species des großen Genus „Kapellmeister-Musik" gestellt werden könnte. Der einleitende Satz ist jedenfalls die beste und originellste Partie des Werkes, das nachfolgende Allegro jedoch tummelt sich mit so entschiedener Vorliebe in der Manier des seligen Reissiger, daß man schon vor Beginn des Rückganges alles Interesse für das Werk verloren hat. Der Einfall, zu „Hamlet" eine Ouvertüre zu schreiben, ist an sich schon ein ziemlich unglücklicher. Auch die Ouvertüre Rheinberger's steht hinsichtlich der Erfindung nicht auf jener Höhe, wie die weiter unten zu erwähnenden Werke des vielversprechenden Tonsetzers.

Noch schlimmer verhält es sich mit der Es-dur-Symphonie von Julius Rietz; denn wenn in dem Werke Gade's immerhin noch Spuren eines selbständigen Styles zu erkennen sind, so ist in dem Rietz'schen Opus, das sich mit mattem Flügelschlage bemüht, nur zu Mendelssohn emporzuflattern, von einem derartigen Streben nicht das Mindeste mehr aufzufinden. Der größte Vorzug des Ganzen besteht in seiner Kürze und das Gelungenste ist das Scherzo, insoferne hier die Imitation Mendelssohn's am glücklichsten vollbracht ist.

Zu den Novitäten ist auch noch die Esser'sche Ballade „Des Sängers Fluch“ zu rechnen, da der Komponist die ursprüngliche Klavierbegleitung für großes Orchester bearbeitet hat. Leider muß ich auch dieses Werk als ein verunglücktes bezeichnen, denn die Plattheit und Aeußerlichkeit der Komposition tritt durch dieses in keiner Weise zu motivirende Instrumental-Aufgebot erst völlig zu Tage. Die Unsitte, Pianoforte-Begleitungen für Orchester anzusetzen, scheint überhaupt um sich greifen zu wollen. So wurden denn auch die obenerwähnten Schubert'schen Lieder von Franz Lachner orchestrirt. Manche der Schubert'schen Lieder, wie z. B. „Am Meere“, vertragen eine solche Verballhornung noch ganz gut; was soll man aber dazu sagen, wenn sich die Instrumentir-Sucht auf „Mädchens Klage“ oder gar auf „Nacht und Träume“ und „Thekla, eine Geisterstimme“ erstreckt?

Die Ausführung dieser sämmtlichen Kompositionen ließ unter der Leitung Lachner's nichts zu wünschen übrig, sowohl hinsichtlich des Orchesters als der Solisten. Aus den letzteren verdienen hervorgehoben zu werden Fr. Förster, welche die mannigfachen Schwierigkeiten der großen Arie aus Spontini's „Vestalin“ so glücklich zu überwinden wußte, daß man hierüber die Trockenheit der Komposition vollkommen vergaß, und desgleichen die HH. Lauterbach und Josef Walter. Ersterer spielte Spohr's neuntes Konzert und Ballade und Polonaise von Vieuxtemps, letzterer ein Konzert von Rudolf Kreuzer. *)

Mit Lauterbach, der sich außerdem noch in einem eigenen Konzerte als vollkommener Meister erwies, gelangen wir zu den Virtuosen-Konzerten, deren mit Einrechnung des eben genannten elf stattfanden, darunter drei Patti-Konzerte. Als die bedeutendsten der hiebei betheiligten Virtuosen (die Patti-Konzerte konnte ich nicht besuchen) nenne ich Frl. Sophie Menter, eine ganz vortreffliche Klavierspielerin, die sich mittlerweile auch in Frankfurt Lorbeern errang, und Hrn. A. Wolfer, gleichfalls ein trefflicher Pianist, der sich mit Vorliebe der polyphonen Klavierliteratur zuwendet. So spielte er die ganze D-moll-Suite aus Bach's englischen Suiten und eine Fuge (Manuskript) von J. Rheinberger, ein herrliches Werk, dem reiche Erfindung und seltene Herrschaft über die gesammten Kunstmittel — der Komponist nahm ohne Zweifel seinen Ausgangspunkt von den letzten Sonaten Beethoven's — einen der ehrenvollsten Plätze sichern in der Literatur der Klavier-Fuge, die — wenigstens aus unserer Zeit — nur wenig wird aufweisen können, das sich an polyphoner Kunst und zugleich reicher Klangwirkung mit diesem dreistimmigen, auf drei Thema's gebauten Satz messen könnte.

Mad. Viard-Louis vermochte sich, wie mittlerweile in Wien, so auch bei uns als Beethoven-Interpretin nur bedingten Beifall zu erringen. Abgesehen von der verfehlten oder doch mindestens in's Französische übersetzten Auffassung Beethoven's — das Originelle sei der jedenfalls denkenden Virtuosin gerne zugegeben — ist auch die Technik nicht in allen Fällen ausreichend, und die Anwendung der Pedale geradezu excessiv.

Einen vollkommen bruchlosen Genuß gewährten die von den HH. Josef Walter, Closner, Thoms und Hipp. Müller gegebenen drei Quartett-Soiréen, die sich wie immer durch anziehendes Programm und meisterhafte Ausführung hervorthaten. Sie enthielten zwei Quartette von Beethoven (op. 59 Nr. 3 und op. 130), drei von Haydn, zwei von Mozart, eins von Schumann (A-moll), eins von Spohr und das Mozart'sche G-moll-Quintett.

Als recht glückliche Leistung ist weiterhin das Konzert des Oratorien-Vereines *) zu bezeichnen, welches (mit Kürzungen) Phil. Em. Bach's Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“, Mendelssohn's Hymne für Altsolo und Chor (op. 96) und ein „Stabat mater“ (Manuskript) von Rheinberger enthielt, das durch edle Haltung, breite Anlage und reiche Polyphonie vielfach an die Meisterwerke der alten italienischen Schule hinanreicht.

*) Auch Hans v. Bülow spielte im Weihnachtskonzerte unter allseitigem Beifalle Beethoven's Es-dur-Konzert, J. S. Bach's Orgelfuge in A-moll (nach der Lißt'schen Bearbeitung) und Mozart's C-moll-Phantasie. Da ich jedoch in Folge meines schon erwähnten Unwohlseins das Konzert nicht besuchen konnte, muß ich mein Urtheil über den genannten Pianisten auf künftige Zeit verschieben.

*) Der Verein, dessen Gründer und bisheriger Dirigent, Baron Perfall, zum Hofmusik-Intendanten ernannt wurde, steht nun unter der Leitung des Hrn. Professor Josef Rheinberger.

Schließlich habe ich noch der Thätigkeit Richard Wagner's zu erwähnen, insofern dieselbe unter die Konzerte zu rechnen ist. Hieher gehört zunächst eine Serenade, die am 5. Oktober von einem aus den verschiedenen hier garnisonirenden Militärmusiken kombinirten Orchester unter Leitung des Militär-Musikmeisters Siebenkäs vor der k. Residenz aufgeführt wurde und ausschließlich aus Kompositionen Wagner's bestand. Darunter befand sich auch eine eigens für diesen Zweck komponirte Serenade. Da ich mich damals nicht in München befand, kann ich über dieselbe nichts Näheres mittheilen. Wie ich übrigens höre, wird sie bei Schott in Mainz erscheinen.

Am 11. Dezember folgte eine Musikaufführung im Theater. Sie enthielt „Faust"-Ouvertüre, drei Fragmente aus den „Meistersingern" (Versammlung der Meistersinger, Pogner's Anrede und die Ouvertüre), Vorspiel und Schlußsatz aus „Tristan und Isolde", drei Fragmente aus der „Walküre" (Siegmunds Liebeslied, Walkürenritt und Wotans Abschied und Feuerzauber), das Schmelz- und Hämmerlied aus „Siegfried" und die „Tannhäuser"-Ouvertüre. Da diese Werke (gelegentlich ihrer Aufführung in Wien) in den „Recensionen" ohnehin schon besprochen wurden, und mit wenigen Worten die von Wagner hier eingeschlagene Richtung nicht abgemacht werden kann, sei für diesmal nur noch beigefügt, daß das etwas spärliche Publikum den meisten Nummern lebhaften Beifall spendete und den Walkürenritt sogar da capo verlangte. Die Orchesterleitung hatte Wagner natürlich selbst übernommen.

Daß gleichzeitig mit Richard Wagner auch Hans v. Bülow und Peter Cornelius in München ihren Wohnsitz genommen haben, erwähne ich als etwas Bekanntes nur der Vollständigkeit halber. Auch Hr. L. Nohl, der zum Honorar-Professor an der hiesigen Universität ernannt wurde, stand zum König in näheren Beziehungen, die sich jedoch nach wenigen Wochen wieder gelöst haben. Was die Ungnade des Königs, welche Richard Wagner persönlich betroffen haben soll, anlangt, so ist hieran kein wahres Wort. Das Ganze reduzirt sich der Hauptsache nach auf eine echt byzantinische Palast-Intrigue, welcher der junge König gänzlich fremd war. Mag man Anhänger oder Gegner Wagner's sein — immerhin ist die Art und Weise, wie in dieser Angelegenheit von Winkel-Journalen und sogenannten Welt-Blättern gegen den Komponisten Chorus gemacht wurde, als im höchsten Grade unwürdig zu bezeichnen, denn mit den Waffen der Verdächtigung und Denunciation ficht kein Mann, der auf Ehre hält. Das Schauspiel war übrigens nicht neu: denn als der verstorbene König Max Dichter und Gelehrte nach München berief, spielte der biedere Nativist sammt Kämmerling und Jämmerling genau dieselbe Rolle. Wie damals, so waren auch diesmal die Folgen so niedriger Machinationen keine anderen, als daß sich die Vertheidiger der Angegriffenen täglich mehrten.

Das größte und zugleich einzige musikalische Ereigniß, welches sich auf der Hofbühne zutrug, bildete der „fliegende Holländer", welcher, nachdem er schon im Mai des abgelaufenen Jahres vollkommen einstudirt war, doch erst am 4. Dezember herauskam. Die Ursache dieser langen Verzögerung soll hauptsächlich Wagner selbst gewesen sein. Da er sich nämlich weder mit den Kürzungen (wobei man die Wiener Aufführung zum Vorbilde nahm), noch mit der Inscenirung einverstanden erklärte, ging die Arbeit wieder von vorne an. Ouvertüre und erster Akt fanden nur laue Aufnahme, hingegen hatte sich der zweite Akt — jedenfalls der Glanzpunkt des Werkes — wie auch der dritte eines äußerst lebhaften Beifalles zu erfreuen, und nach beiden Aktschlüssen wurde Wagner mehrmals gerufen.

Gleichwohl scheint es fraglich, ob sich die Oper dauernd auf dem Repertoire erhalten wird. Hiezu gebricht es der Fabel allzusehr an eigentlichem dramatischen Leben. Die Sage vom „fliegenden Holländer" erregt, gleich der vom „ewigen Juden" und „wilden Jäger", wohl allgemein poetisches Interesse, aber kein speziell dramatisches, denn die Größe des Unglücks, viele Jahrhunderte leben zu müssen, ist uns völlig inkommensurabel. Gerade dieses Inkommensurable ist es aber, welches bei Bühnenwerken vor allen Dingen zu vermeiden ist, theils weil die Zuschauer von Helden, die weder mit menschlichem Blute, noch mit dem Ichor der homerischen Götter begabt sind, nicht in die geringste Mitleidenschaft versetzt werden, theils weil Wort- und Tondichter in gleich große Verlegenheit gerathen, insofern sie sich umsonst quälen, derlei Phantome hübsch menschlich herauszustaffiren. Die Arie des Holländers im ersten Akte liefert hiefür einen ebenso schlagenden wie traurigen Beweis.

Ueber die Aufführung ist im Ganzen nur Gutes zu sagen. Die von Frl. Stehle (Senta) und den HH. Kindermann (Holländer), Fischer (Daland), und Richard (Erik) gegebenen Hauptpartien erfreuten sich der fleißigsten Ausführung und wurden vom Chor und Orchester trefflich unterstützt. Eine Musterleistung in

Spiel sowohl als Gesang gab Frl. Stehle, und ohne die Oper zu unterschätzen, wird nicht in Abrede zu stellen sein, daß ein guter Theil des Erfolges lediglich dieser geistvollen Künstlerin zu danken ist.

So sehr sich aber auch einerseits die Münchener Bühne zu einer Sängerin wie Frl. Stehle gratuliren darf, so führt doch auch andererseits dieser Besitz wieder Mißstände mit sich. Der größte derselben — und daran trägt allerdings das Publikum die Hauptschuld — ist die ziemlich trostlose Monotonie des Repertoirs, worin neben dem leider unvermeidlichen „Faust“ hauptsächlich die Spieloper durch „Rothkäppchen“, „Glöcklein des Eremiten“ und „Waffenschmied“ u. dgl. m. vertreten ist. Natürlich wird hiedurch die große Oper so gänzlich in den Hintergrund gedrängt, daß man kaum begreifen kann, weßhalb die Intendanz Fr. Sophie Förster (dramatische Sängerin) und Hrn. Richard (Heldentenor) engagirt hat, wenn sie es nicht that, um Geld hinauszuwerfen. Beide Mitglieder leisten Treffliches, dennoch finden sie nur spärliche Beschäftigung. Fr. Förster singt zuweilen die undankbare Rezia oder Agathe und in ganz seltenen Fällen die Gräfin in Mozart's „Figaro“ oder die Valentine. Das ist so ziemlich Alles; denn in die paar übrigen ersten Partien, welche sporadisch auftauchen, haben sich während einer etwa zweijährigen Primadonnenlosigkeit, so gut es eben gehen wollte, die Damen Deinet, Diez und Stehle getheilt. Hr. Richard ist, da er keine Konkurrenten hat, um einige Rollen im Vortheile und singt den Tannhäuser, den Propheten, Josef, Hüon, Raoul und Faust.

Man wird vielleicht einwenden, daß die große Oper in vielen Fällen wegen Mangels eines ersten Bassisten unmöglich sei — Hr. Bausewein trat nämlich im vergangenen Oktober von der Bühne ab, um sich bis Ostern bei Hrn. Härtinger Gesangsstudien zu unterziehen. Das ist allerdings wahr, kann jedoch nicht als Entschuldigung angeführt werden, sondern lediglich als Klagepunkt gegen die Bühnenleitung, deren Schuldigkeit es gewesen wäre, den bevorstehenden Abgang durch eine neue Acquisition zu decken. Allein die Rathschlüsse des Münchener Bühnen-Areopags sind unerforschlicher als die der Vorsehung. So bleibt uns denn bis zum Erscheinen jenes — vielleicht noch ungebornen — Heroen, dem es gelingen wird, den aus Selbstüberhebung und den unterschiedlichsten Sonderinteressen kombinirten Rattenkönig unseres Bühnenwesens zu zerstören, leider nichts übrig, als in der höchst beruhigenden, echt Münchener Redensart: „Es wird schon so sein müssen“, einigen Trost zu suchen.

Der Personalstand der Oper ist sich seit meinem letzten Berichte aus dem abgelaufenen Jahre bis auf den Abgang des Frl. Schwarzbach gleichgeblieben. Gäste hatten wir nur zwei: die HH. Réer und Hagen. Beide sind Tenore und beide machten gelindes Fiasko. Die nächste Novität (für die hiesige Oper wenigstens) wird Cherubini's „Medea“ sein mit Recitativen von Franz Lachner. Dann soll Maillart's „Lara“ folgen.

Als weitere hieher gehörige Neuigkeiten, welche man noch in diesem Jahre zu geben gedenkt, nenne ich Shakespeare's „Wie es euch gefällt“, mit Musik von Rob. v. Hornstein, und Calderon's „Wunderthätiger Magus“ mit Musik von Josef Rheinberger.

Auch Wagner's „Tristan und Isolde“ soll im Verlaufe dieses Sommers mit Hrn. und Fr. Schnorr in den Titelrollen zur Aufführung gelangen, jedoch nicht im großen Hause, sondern im Residenz-Theater; ferner werden zu dieser Vorstellung, die nicht für das große Publikum bestimmt ist, keine Kassen-Billete ausgegeben werden, sondern Einladungskarten.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

2. — 8. März: „Tannhäuser“. — „Fra Diavolo“. — „Die Hochzeit des Figaro“ (2 Mal). — „Martha“ (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Erl statt „Stradella“ eingeschoben.) — „Das übelgehütete Mädchen“. — Frl. Stehle a. G. — Ein Mal (Hofnormatag) geschlossen.

Wenn eine berühmte Sängerin auf wiederholte Einladung und freundliches Zureden nebst Zusicherung eines netten Spielhonorars sich entschließt, ausnahmsweise auch eine Provinzstadt dritten Ranges mit einem Gastspiel zu beglücken, — dann läßt sich's die Direktion des betreffenden Kommunaltheaters angelegen sein, die Gastin auf's allerbeste zu empfangen und mit den bescheidenen heimischen Mitteln und Mittelchen der Gefeierten die bestmögliche Umgebung, das sorgfältigste Arrangement zu verschaffen. Kritik und Publikum mögen sich dann in der Anerkennung vereinigen, daß auch die einheimischen Mitwirkenden, mit Rücksicht auf die bescheidenen Kräfte, die der Stadt zu Gebote stehen, den besten Willen und ein tüchtiges Streben gezeigt ha-

ben, ja daß das Ensemble ein ganz anständiges gewesen sei u. dgl. m.

Nicht einmal diese für Kaschau, Znaim, Oedenburg, Budweis u. s. w. vollkommen genügende Anerkennung vermögen wir diesmal unserer Operndirektion zukommen zu lassen, — so erbärmlich war die Vorstellung des „Tannhäuser“ am 3. d. M. Man hatte Frl. Stehle wochenlang auf ihre zweite Rolle warten lassen, und als man sich endlich zum Bewußtsein der „Tannhäuser“-Möglichkeit aufgeschwungen hatte, da ward diese Anmaßung durch die eigene That Lügen gestraft, denn die genügende Aufführung des „Tannhäuser“ erwies sich als eine baare Unmöglichkeit. Schon im verflossenen Sommer hatte sich Hr. Ferenczy in der Hauptpartie als unzulänglich erwiesen. Schade um die Reihe schöner Brusttöne, über welche dieser Sänger verfügt, wenn er nicht musikalisch genug ist, um eine schwierige Partie auswendig zu lernen, demgemäß auch in jeder Scene entweder konsequent falsch singt oder gänzlich umwirft, — von seinem Mangel an Spiel und Vortrag zu schweigen. Mit solchen Leistungen aber sollte kein Sänger sich vor irgend ein Publikum wagen, mit solchen Leistungen sollte keine Direktion das Recht haben zu experimentiren. Als Hr. Wachtel, der doch mitunter ganz andere, in ihrer Art imponirende Wirkungen erzielt, in letzter Zeit ein paarmal fehlte, da brach schon die allgemeine Entrüstung los; nun aber hat Hr. Ferenczy dieses Kunststück den ganzen Abend hindurch wiederholt, ohne im geringsten durch gelungene Momente dafür zu entschädigen. Schade, wie gesagt, um die schöne Stimme und vielleicht guten Anlagen, — allein das Wiener Operntheater ist keine Probirstätte für Anfänger, die von Takt und Rhythmus keine Idee haben.

Ein solcher Tannhäuser ruinirt schon allein die ganze Vorstellung; er blieb aber nicht ohne ebenbürtige Genossen. Venus (Frl. Krauß) spielte und sang zwar mit Eifer und unerschütterlich musikalischer Korrektheit, ließ aber an Stimmklang Alles zu wünschen übrig, Walter von der Vogelweide (Hr. Dalfy) und Biterolf (Hr. Neumann) hatten einen bösen Tag; letzterem liegt seine Partie zu tief, ersterer brachte zu viel Nasalklänge in den Sängerkampf, beide waren fleißig, aber entschieden unglücklich. Die Chöre endlich waren sämmtlich flau, das Orchester zwar aufmerksam und energisch, aber das Ensemble auf der Bühne durchaus schleuderhaft, die Scenirung, seit jeher keine intelligente, ist jetzt vollends herabgekommen; man bedenke demgemäß, welchen Gesammteindruck eine Oper erzielen mußte, welche, wie alle Wagner'schen auf eben den Gesammteindruck und auf sorgfältigstes Ineinandergreifen aller Einzelfäden berechnet ist.

Von den einheimischen Mitgliedern haben sich nur zwei vom allgemeinen Schiffbruch gerettet: Hr. Schmid mit seiner bekannten würdigen und besonders stimmkräftigen Darstellung des Landgrafen, und Hrn. v. Bignio als Wolfram, den er, wenn wir nicht irren, zum ersten Male, und zwar sehr beifällig sang. Hrn. v. Bignio's Persönlichkeit ist wie geschaffen für diesen edlen Opern-Toggenburg. Sein Schmachten und Sehnen behielt einen ritterlichen Charakter und auch sein Gesang hielt sich maßvoll innerhalb der hier berechtigten Sentimentalität. In Betreff der Emittirung des Tones und der Phrasirung scheint Hr. v. Bignio Fortschritte zu machen; auch tremolirt er im Ganzen weniger, daher manche Stelle ganz ausnehmend hübsch zum Ausdrucke kam.

Wir gelangen nun schließlich zu unserer geschätzten Gastin, welcher wir, wie billig, den deprimirenden Eindruck einer so trostlosen Umgebung in Anschlag bringen, und uns ihres trotzdem errungenen Erfolges um so mehr freuen müssen. Frl. Stehle's Elisabeth, so wie zwei Tage später ihr Cherubin haben allerdings in nur zu merklicher Weise bestätigt, was wir schon nach der ersten Rolle über die Grenzen, nicht etwa ihres Talentes, sondern ihres Organs in seiner derzeitigen Ausbildung geäußert hatten. Die Schwierigkeit, die Höhe zu beherrschen (schon vom g an), ist selbst in tieferen Sopranpartien mißlich genug und hindert die Erweiterung des Repertoirs nach mancher Seite hin, wo Frl. Stehle's Talent sich hingedrängt fühlen muß. Sollten nicht etwa eingehende Stimmbildungsstudien unter der Leitung eines erfahrenen Lehrers die nachträgliche Ausbildung des höheren Registers erzielen können? Vielfach ist wohl ein fehlerhafter Ansatz die Folge eines unzureichenden Organes, manchmal aber auch die Ursache. Der Eine singt schlecht, weil ihm die Stimme fehlt, dem Andern fehlt die Stimme, weil er schlecht singt, d. h. weil er nicht durch systematische Anwendung einer guten Stimmbildungs- und Vortragsmethode das gegebene Material zu entwickeln verstanden hat und künstlerisch zu verwerthen versteht. Wie dem bei Frl. Stehle auch sein möge, jedenfalls spricht Manches gegen ihre derzeitige Vortragsart: das schon erwähnte Suchen des Tones, statt ihn auf den Kopf zu treffen, die Anwendung des Hauchlauts beim Anschlagen mancher Töne,

das zeitweilige Drücken, Pressen, Würgen des Tons, das allzuhäufige und mitunter nicht ortsgemäße Athemholen (z. B. mitten in einem Wort) und was dergleichen Symptome einer mindestens sehr unvollständigen Singmethode mehr sind.

Es drängt uns, derlei einer Sängerin wie Frl. Stehle gegenüber, sorgfältig und eindringlich zu betonen, weil Frl. Stehle jung genug ist, um noch eine tüchtige Schule durchzumachen, weil wir es hier mit einem bedeutenden Talent zu thun haben und endlich weil man namentlich in Deutschland allzu geneigt ist, durch Unterschätzung solcher Anforderungen an den Gesang, wenn nur die dramatischen Qualitäten genügen, das aufstrebende Talent zu verwöhnen. Uns geht in der Oper allemal die Sängerin über die Schauspielerin, darum können uns auch Frl. Stehle's Leistungen nur einseitig und theilweise befriedigen.

Hätten wir es bei ihrer Elisabeth nur mit der dramatischen Gestaltung zu thun, so würden wir mit Lob nicht kargen. Frl. Stehle's Spiel ist zwar durchschnittlich etwas überladen, doch immer würdig, immer streng bei der Sache, immer ein durchdachter Ausdruck der Situation. Bezeichnend scheint uns die in jeder Rolle bisher gemachte Wahrnehmung, daß Frl. Stehle regelmäßig erst allmählich im Verlauf der Vorstellung die ganze Theilnahme des Zuschauers gefangen nimmt. Auch im „Tannhäuser" ruhte der Schwerpunkt ihrer Leistung in ihrem stummen Spiel während des Sängerkrieges und in dem folgenden Finalsatze, wo sie die Bitte um des Verirrten Leben zwar gesanglich nicht mit hinlänglichem Portament, dramatisch aber eben so rührend und würdevoll, als in Einzelheiten fein nüancirt wiederzugeben wußte.

Eben so fesselte Frl. Stehle als Cherubin im Verlauf der Darstellung durch ihre fortwährende Theilnahme an der Handlung, durch ihr lebhaftes, oft nur allzubewegliches Mienenspiel, durch ihr angelegentliches Eingehen auf jede, auch die unscheinbarste Wendung des Dialogs, durch die Frische und Konsequenz ihrer Auffassung. Mit Vergnügen vermißten wir an diesem Cherubin die traditionelle Zierpuppen-Auffassung, unter deren schnörkelhafter Sentimentalität wir noch in der Erinnerung leiden. Freilich liegt für Frl. Stehle eine andere Klippe sehr nahe, nämlich indem sie den knabenhaften Uebermuth des Pagen zeichnen will, mitunter das Bereich des modernen Gamin's zu betreten. Das Prädikat des Damenlieblings, des keimenden Don Juan's, des liebreizenden „Cherubin d'amore" darf nie vergessen werden.

Sehr ungehörig scheint uns in Frl. Stehle's Auffassung, daß Cherubin seine Romanze im zweiten Akt förmlich voragirt, statt dieselbe aus bescheidener Entfernung, an einer Stelle stehen bleibend, mit ausdrucksvollen Mienen und diskreten Geberden vorzutragen; daß heißt das lyrische Intermezzo, welches blos andeutet, förmlich dramatisiren. Auch der Gesang war hier nicht einfach genug.

Daß wir mit dem Gesang dieses Cherubin im Allgemeinen weniger zufrieden sein konnten, als mit seinem Spiel, geht schon aus den früheren Bemerkungen hervor. Es fehlt zwar nicht an Wärme und Lebendigkeit, wohl aber an korrekter Emittirung und Abstufung des Tons und theilweise, z. B. bei jedesmaligem Aushalten des g in der ersten Arie, an reiner Intonation. Wie sehr aber derlei Mängel den Werth der ganzen Leistung beeinträchtigen müssen, liegt auf der Hand. — Frl. Stehle fand übrigens nichtsdestoweniger als Cherubin eben so vielen Beifall, wie als Elisabeth.

Die Gesammtaufführung von „Figaro's Hochzeit" ist von altersher eine aller dramatischen wie musikalischen Feinheiten dieses unvergleichbaren Meisterwerks so unkundige, wie sie nur immer von ungeschulten Sängern im Bunde mit Kapellmeister-Pedanterie und Regielosigkeit bereitwilligst zu Stande gebracht werden kann. Im Einzelnen sind als genügend zu nennen: Fr. Dustmann als Susanne *), welche namentlich das Duett mit dem Grafen und die Gartenarie mit schönem Ausdruck und schöner Stimme vortrug; Hr. Beck, ein tüchtiger Almaviva, der sich nur durchaus zu tragisch geberdet, Hr. Campe als Basilio und Hr. Koch als Antonio. — Frl. Krauß singt die Gräfin korrekt, ja mit einem Anflug von Geschmack, nur kann man dessen bei ihrer zerrütteten Stimme nicht froh werden. — Neu war Hr. Schmid als Figaro. Die Rolle sagt ihm ganz und gar nicht zu. Er bewältigt sie nicht einmal musikalisch, indem er zwar ein herrliches hohes g, aber mehrere unreine f produzirte, im parlando nicht vom Fleck kam und nur an einigen Stellen durch den schönen Klang seiner Stimme effektuirte. Das wird wohl bei etwaigen Wiederholungen besser gehen. Ob aber Hr. Schmid je fähig sein wird, den Figaro zu spielen, — dafür möchten wir nicht einstehen, da auch er, gleich

*) Fr. Dustmann war nicht, wie allgemein verlautete, zum ersten Mal als Susanna beschäftigt. Sie hatte diese Rolle bereits in früheren Jahren in Verhinderung der Frl. Wildauer mehrmals gegeben.

so manchen seiner Vorgänger, nur einen gutmüthigen Figaro, statt eines sarkastischen hinzustellen versuchte, und in der Prosa vollends unbeholfen war. Marzelline und Bärbchen wurden von Schülerinnen, Frl. Dillner und Siegstädt, zur Noth korrekt gegeben. (Letztere hatte im „Tannhäuser" als Hirtenknabe eine hübsche Stimme und korrekten Vortrag gezeigt.) Abscheulich outrirt ist der Richter des Hrn. Kreutzer, ganz ungenügend der Bartolo des Hrn. Lay, da man ihn in den Ensembles, wo Bartolo eine wichtige Baßpartie repräsentirt, nicht hörte. Bartolo's Arie blieb natürlich weg, desgleichen das köstliche Duett zwischen Cherubin und Susanna; dieses hätten uns Fr. Dustmann und Frl. Stehle doch gönnen sollen!

An der Wien.

Am 2. März zum ersten Male: „Frau Othello", Schwank in 1 A. von K. Treu und „Narr Ciß", parodistischer Scherz nach Brachvogel's Trauerspiel von Spottvogel (Berg).— „Wiener G'schichten". — Am 4. März zum ersten Mal: „Die Giftmischerin", Scherz in 1 A. v. K. Treu.

D. — Der erstgenannte Schwank, schon vom Carltheater her bekannt, fiel verdientermaßen durch. Die Verwechslung zweier Herren Müller ist denn doch schon ein zu verbrauchter Spaß, und dabei sind die Details so trivialer und roher Art, daß selbst die gute Darstellung der Damen Herzog, Gallmeyer, der HH. Friese und Stein das todtgeborene Ding nicht retten konnte.

Mit dem „Narr Ciß" hatte Hr. Berg ein leichtes Spiel; man dürfte kaum einen zweiten Dichter und einen zweiten Schauspieler finden, welche sich so trefflich zum Parodiren eignen, ja welche sogar die fertige Parodie schon so vollständig mitbrächten, wie Brachvogel und Dawison. Man nehme sie beide ganz, wie sie sind, und gebe ihnen nur einen andern Rahmen und eine andere Begleitung, und die Unnatur, die Verschrobenheit, die Uebertreibung, die Affektation und die Effekthascherei müssen eine unwiderstehlich komische parodistische Wirkung erzielen. Hrn. Swoboda ist dies vollständig gelungen: weniger Hrn. Berg. Anfangs geht es ganz gut: da sind Brachvogel und „Kikeriki" so gut vermengt, daß sie kaum auseinander zu kennen sind. Später aber entfernt sich der Bearbeiter zu sehr vom Original, und vollends mißlungen ist der Schluß, dem jeder Witz, jede Pointe abgeht. Auch hat Hr. Berg selbstvernichtend Hand an sich selbst gelegt, indem er darauf bestand, die Quinault mit Frl. Klang zu besetzen. Wir haben schon mehrmals Gelegenheit gefunden, uns lobend über Frl. Klang zu äußern, allein die parodistische Ader geht ihr vollständig ab; ihre Leistung war matt, farblos, für das Ganze lähmend. Hätte Frl. Gallmeyer mit ihrem kecken Humor, ihrem schonungslosen Sarkasmus und ihrem genialen Uebermuth der armen Quinault unter die Arme gegriffen, so wäre „Narr Ciß" ein Kassastück ersten Ranges geworden. Das ist die Folge, wenn Dichter und Direktoren bei der Besetzung der Rollen persönliche Sympathien oder Antipathien walten lassen. Sehr gut und wirksam spielte Fr. Mellin die Pompadour, und auch die Uebrigen genügten.

Eine wahrhaft überraschende Leistung war aber jene des Hrn. Swoboda als Dawison-Narciß. Ein genaueres Kopiren ist kaum denkbar: Organ, Sprechweise, Betonung, Aussprache, Haltung, Gesten, Gang, kurz Alles trifft zu bis in die kleinsten Details, und zwar ohne die geringste Uebertreibung und ohne die geringste absichtliche Parodirung. Das Publikum war verblüfft und theilweise mißmuthig: es war, als merke es plötzlich, vor welchem Götzen es vierzig Mal vor Bewunderung gestanden hatte, und niemand sieht es gerne, wenn das goldene Kalb, welches man angebetet, mit kühner Hand vom Sockel geworfen wird. Nur so läßt es sich erklären, daß der Erfolg des Hrn. Swoboda kein so vollständiger war, wie er es verdient hatte. Einige sehr treffende Details, welche die grenzenlose Eitelkeit des berühmten Mimen, so wie seine Art und Weise, mit Kollegen umzugehen, charakterisiren, mußten natürlich beim uneingeweihten größeren Publikum ihre Wirkung verfehlen.

Daß man Hrn. Swoboda nach der anstrengenden Rolle des Narr Ciß noch die „Wiener G'schichten" spielen, singen und tanzen ließ, ist eine jener direktorlichen Grausamkeiten, gegen welche die armen Bühnensklaven wehrlos dastehen.

An den folgenden Abenden gestaltete sich der Erfolg des „Narr Ciß", resp. des Hrn. Swoboda, zu einem vollständigen. Das Publikum trägt nun kein Bedenken mehr, die kaum noch bewunderten Virtuosenmanieren zu belachen. „Auch Frau Othello", gewürzt durch einige erzgemeine Pointen der Gallmeyer, erhält sich auf dem Repertoir. Die dazu gegebene Novität „Die Giftmischerinnen", ist platter Unsinn ohne rechten Spaß, von Frl. Herzog, Hrn. Swoboda und Hrn. Liebold mit Aufopferung gespielt.

Josefstadt.

Am 4. März zum ersten Male: „Das Soldatenkind". Volksstück mit Gesang, Tanz und Gruppirungen in zwei Abtheilungen und einem Vorspiel, von Theodor Flamm.

G.— Wenn man den oft Minuten langen Beifallsstürmen glauben sollte, welche bei dieser Vorstellung das Haus in seinen Grundfesten zu erschüttern drohten, so müßte man für den Ruhm auch der besten Vorgänger Hrn. Flamm's, des Dichters wie Darstellers, bangen. Allein bei dem leicht entzündlichen Publikum der Josefstadt beweist das zum Glück selten etwas Anderes als seine naive Genügsamkeit. Viel mehr wurde auch diesmal nicht festgestellt. Hr. Flamm hatte dies neueste Kind seiner Muse mit einem hübschen Vorrathe theils guter, theils blos passabler Witze ausgestattet, und half diesen, da er selbst als Darsteller debütirte, durch ein degagirtes Spiel nach. Diese beiden Elemente zündeten. Die Fabel des Stückes war zudem, obwohl nichts weniger als ein neuer Gedanke, gut gewählt und einige rührende Scenen nicht unpassend angebracht. Allein die ganze Anlage trägt das entschiedene Gepräge der Flüchtigkeit. Ohne diese hätte Hr. Flamm vor Allem dem Vorspiel etwas mehr Wahrscheinlichkeit gegeben und die Gläubigkeit des Zuschauers nicht auf eine so harte Probe gestellt, wie die ist, wenn ihm zugemuthet wird sich ohne weiteres mit der Uebergabe des Geldes durch den Hauptmann und der Rettung der halben Summe durch dessen Diener zu befreunden. Ohne diese Flüchtigkeit wären eine Reihe nicht weniger störender Unwahrscheinlichkeiten im weiteren Verlauf vermieden worden.

Nicht besser als es dem Stücke selbst ergangen war, erging es der Darstellung. Vor allen Andern müssen wir allerdings Fr. Berg gerecht werden und ihr nachsagen, daß sie sich diesmal durch anerkennenswerthe Fortschritte hervorthat. Ihr stummes Spiel namentlich, das sonst nie viel zu loben gab, stach diesmal um so vortheilhafter hervor, als es ihrem Partner, Hrn. Perko, ein ganz fremder Artikel zu sein scheint. Die Anerkennung seines sonstigen guten Willens wollen wir ihm nicht verkümmern, nur wünschten wir ihm in Affektscenen eine etwas weniger hölzerne Verfügung über seine Hände. Mit Ausnahme von Frl. Sternau etwa laborirten so ziemlich alle übrigen Träger der Hauptrollen an größerer oder geringerer Gedächtnißschwäche. Fr. Boy und Hr. Kepler waren übrigens ziemlich ergötzlich. Hr. Jungwirth machte seine ohnehin schon auf's äußerste getriebene Karikatur eines Weiberfeindes durch allzustarkes Auftragen noch unangenehmer. Hr. Weiß schien weniger gut disponirt.

Wiener Konzertbericht.

Einzel-Konzerte.

Hr. Engel. Hr. Laub.

H—l. Der erstgenannte Konzertgeber hatte (am 2. März Abends im Musikvereinssaal) sich eines sehr zahlreichen Publikums zu erfreuen, das seine durchgebildete Technik auf einem für den Konzertsaal wenig geeigneten Instrumente, dem Harmonium, ohne besonders warm zu werden, nach Gebühr würdigte.

Nebst der Serenade aus „Don Juan", dem Andante aus der fünften Symphonie von Beethoven und „Une feuille d'Album" von Rossini spielte er drei Kleinigkeiten eigener Komposition: 1. „Waldgebet", 2. „Un coeur innocent" und 3. „Un coeur agité", von welchen 1. und 3. ansprachen. Das bekannte Präludium von J. S. Bach mit der dazu komponirten Melodie von Gounod, von den HH. Hellmesberger (Violin), Schenner (Klavier), und Engel (Harmonium) vorgetragen, wirkte namentlich durch den seelenvollen Ton der Violine. Fr. Wilt sang ein Lied und mit Hrn. Přihoda ein kurzes Duett beifällig.

Hrn. Laub's Abschiedskonzert am 5. März Abends im Musikvereinssaale bezeugte hinlänglich, welcher Gunst derselbe sich in der hiesigen Musikwelt erfreut. Der Saal war voll, der Beifall im wahren Sinne des Wortes enthusiastisch, die Hervorrufungen ließen sich kaum zählen.

Namentlich war es das reizende Mendelssohn'sche Konzert, das mit der Pianoforte-Begleitung des Hrn. Epstein stürmische Beifallsbezeugungen sowohl während des Spiels, als nach Vollendung der einzelnen Sätze hervorrief. Laub trug namentlich die gesanglichen Stellen nicht nur mit vollendeter Reinheit und Tonschönheit, sondern auch mit eindringender Wärme und feinster Schattirung vor. Der letzte Satz kam durch das überstürzte Tempo allerdings um seinen schönsten Reiz, die Grazie; allein die siegreiche Kühnheit, mit welcher der Künstler dieses Tempo bewältigte, riß die Versammlung zu lauten Kundgebungen der Bewunderung hin. Nebstbei spielte er mit bekannter Meisterschaft die Ciaconna von J. S. Bach für die Violine

allein, dann mit Begleitung des Klaviers: 1. Romanze von Beethoven; 2. Ballade eigener Komposition und 3. La ronde des Lutins von Bazzini, die Romanze mit zarter Betonung, die letzteren zwei Tonstücke mit jener Virtuosität, die er im Vortrage derselben schon wiederholt glänzen ließ.

Hr. Professor Förchtgott sang die Löwe'sche Ballade „Eine verfallene Mühle" mit charakteristischem Ausdrucke, Fr. Wilt zwei Lieder von Schubert („Zweiter Gesang Suleika's und „Im Hain") mit Verständniß und Empfindung. Beide erhielten reichlichen Beifall.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („Prinzessin Montpensier"). Die k. Bühne gab am 25. Februar zum ersten Male: „Prinzessin Montpensier", Schauspiel in fünf Akten von A. E. Brachvogel. Auf den bestechenden Glanz von historischen Namen ist in diesem Schauspiele meist spekulirt, der ganze Apparat der äußerlichen Theatermittel ward breitspurig in Scene gesetzt, um Bild an Bild in bunter Reihe schimmernd an uns vorüber eilen zu lassen, denn mit Goethe's Direktor im „Faust" zu sprechen, heißt's auch hier: „Sucht nur die Menschen zu verwirren, sie zu befriedigen ist schwer — —". Jeden dramatischen Dichter halten wir übrigens für berechtigt, einen historischen Stoff sich und seinen Kräften angemessen zurecht zu legen; und so hätte vielleicht Schiller aus dem vorliegenden ein Trauerspiel, Scribe sicher ein Lustspiel und — Hr. Brachvogel hat, wie wir sehen, ein geschickt nur auf Wirkung berechnetes Spektakelstück daraus gemacht. Geläuterter Geschmackssinn und künstlerische Harmonie eines Kunstwerkes pflegen indessen von derlei Arbeiten, die mitunter stark an „Sturm und Drang" gemahnen, ausgeschlossen zu bleiben. Daß Hr. Brachvogel einen bedeutenden dramatischen, öfter einen poetischen Zug in sich trägt, kann man mit unverhohlener Freude aus all' seinen Stücken wie Romanen ersehen, und es ist leider nur zu beklagen, daß dessen schöne Naturanlage sich nicht zu einer höheren Kunstanschauung erheben und entwickeln will. Bei der Darstellung walteten im Zusammenspiel viel Eifer, Aufregung und Unsicherheit. Hr. Karlowa (Ludwig XIV.) verkörperte seinen jungen König mit ungemein gewinnender Anmuth, Ritterlichkeit und vornehmem Humor. Der Künstler gab sein Bestes, wie auch der Dichter in diese Figur sein reichstes Vermögen niedergelegt hat. Frl. Erhartt (Prinzessin Montpensier) spielte mit allzu großer Absichtlichkeit, während nur in einigen Scenen ihr ursprüngliches Talent durchbrach. Frl. Erhartt will zu viel „Komödie spielen" und merkt nicht, daß sie damit jählings auf eine abschüssige Bahn geräth, wo Schönheit, Wahrheit und Natur nie mehr zu finden sein werden. Eine unglückliche Besetzung war die des Hrn. Berndal als Tarascon. Hr. Berndal bleibt immerhin ein zu vielen Rollen verwendbarer Schauspieler, aber man muß ihn stets von Aufgaben fern zu halten wissen, die den Geist und das Herz eines Künstlers in höherem Maße verlangen. Und dann Hrn. Berndal's verzierte, verzwickte Sprache! Lobend sind noch zu nennen die HH. Dessoir (Gaston), Grua (Prévot) und Frl. Bergmann (Claire d'Amelôt). Das Stück hatte am ersten Abend einen recht günstigen Erfolg und, thaten des Verfassers Verehrer ein wenig des Guten zu viel, so darf man sich nicht wundern, wenn die darauf folgenden Vorstellungen eine mindere Glühhitze verriethen. — Hr. Dawison hat am 4. März sein Gastspiel als Hamlet begonnen.

Kleine Chronik.

Meyerbeer's „Africaine" soll nun definitiv am 15. April in Paris zur Aufführung kommen; schon im Mai soll die Oper dann auch von Hrn. Gye in London gebracht werden, wo sie im Laufe des Winters in englischer Uebersetzung ebenfalls aufgeführt werden soll.

Gounod's komische Oper „Le médecin malgré lui" ist in London in englischer Uebersetzung mit großem Erfolg gegeben worden.

Eine Theater-Association haben die zwei Städte Basel und Bern zu Stande gebracht. Sie geben beide nur einem und demselben Unternehmer die Konzession, der mit seiner Gesellschaft die eine Hälfte des Winters in Basel, die andere in Bern zubringen muß. Außer 5000 Franken Zuschuß erhält er die Häuser gratis.

In Leipzig wird in verschiedenen Kreisen eine Adresse vorbereitet, welche den Zweck haben soll: den Direktor v. Witte zu ersuchen, ein gutes Ballet zu engagiren und die Posse, welche doch auch ihre Berechtigung habe, nicht ganz eingehen zu lassen.

Von Octave Feuillet kam in Paris im Théâtre du Vaudeville eine Novität zur Aufführung, „La belle au bois dormant", welche wenigstens bei der ersten Darstellung vom Publikum entschieden zurückgewiesen wurde.

In Karlsruhe ist als Novität gegeben worden: „Im Regen", einaktiger Schwank (a. d. Französischen?) von Friedrich Krastel und „Ein Held der Reklame" von Julius Rosen. Erstgenannter Verfasser ist der von jetzt ab am Wiener Burgtheater engagirte Schauspieler.

Fr. v. Bärndorf, die beliebte hannöver'sche Hofschauspielerin, hat ihre Entlassung erbeten und selbe auch erhalten. In Bälde wird sie Hannover verlassen.

Die Klavierspielerin Frl. v. Asten aus Wien hat unlängst in Hamburg im Verein mit den Gatten Joachim eine musikalische Soirée gegeben.

In Berliner Blättern wird das von unserm dortigen Korrespondenten bereits erwähnte Drama „Der Fluch des Galilei" von Arthur Müller vielfach gelobt und auch der Darstellung sehr anerkennend gedacht. Hr. Dreßler, welcher in der Rolle des Dominikanerpriors Bruno auf dem Viktoriatheater debütirte, wird als ein sehr tüchtiger, äußerlich wohlbegabter, dabei verständiger und taktvoller Schauspieler bezeichnet.

Das siebzehnte Gewandhauskonzert in Leipzig fand am 23. November statt und brachte Arien von Stradella, (Kirchen-Arie), Pergolese und Gordigiani; Hr. Josef Walter aus München spielte das G-dur-Konzert (Nr. 11) von Spohr und die Phantasie-Kaprice von Vieuxtemps. Dazu kamen an Orchesterwerken: F-dur-Symponie von Beethoven, Ouvertüre zu „Medea" von Cherubini und zu „Oberon" von Weber.

F. Hiller's neue Oper: „Der Deserteur", Text von Pasqué, kam am 17. Februar in Köln zur ersten Aufführung.

Neue Dramen. Von Otto Roquette ist ein neues Lustspiel: „Der deutsche Festkalender" an dem Berliner Hoftheater zur Aufführung angenommen worden. — Julius Bacher in Berlin schrieb ein neues Drama: „Lady Seymour". — In Augsburg wurde ein Lustspiel von Germamer: „Bei einem Glase Wein", bei seiner ersten Aufführung sehr beifällig aufgenommen. — Im Leipziger Stadtthater steht die Aufführung eines neuen historischen Trauerspiels zu erwarten, welches den Titel „Die Kaiserglocke von Speyer" führt und die Kämpfe zwischen Kaiser Heinrich IV. und seinem Sohne Heinrich V. behandelt.

Lokales.

Novitäten. Gestern brachte das Burgtheater Brachvogel's „Prinzessin Montpensier"; wegen Erkrankung des Hrn. Lewinsky hatte man, um die Aufführung noch vor dem Urlaubsantritt des Frl. Wolter (1. April), zu ermöglichen, die Rolle des Königs durch Hrn. Hartmann besetzt. Heute soll endlich im Operntheater zum ersten Male die bereits auf allen Provinzbühnen abgespielte „Dinorah" von Meyerbeer, eine Aufführung, die nur durch Zuziehung zweier Gäste ermöglicht wurde, gegeben werden.

Für die italienische Saison, welche am 1. April beginnt und bis 31. Mai dauert, ist das offizielle Verzeichniß des Personals erschienen und enthält Soprani: die Damen Galetti-Gianoli, Lotti de la Santa, Volpini, Baralti; Contralti: die Damen Artôt (?) und Fabbrini (letzte, eigentlich Amalie Schmidl, ist eine absolvirte Schülerin des Wiener Konservatoriums); Tenori: die HH. Mongini, Graziani, Guidotti, de Azula; Baritoni: die HH. Everardi, Pandolfini, Boccolini; Bassi: die HH. Angelini, Rossi, Milesi; Buffo: Hr. Fioravanti. Die zwei versprochenen neuen Opern sind: „Tutti in maschera" von Pedrotti, mit welcher die Saison eröffnet werden soll, und „La forza del destino" von Verdi. Unter den zur Aufführung bestimmten älteren Opern befindet sich auch der „Don Giovanni".

Frl. Stehle beschließt morgen mit der Margarethe ihr Gastspiel am Operntheater, welches die erbärmliche Wirthschaft, die an dieser Hofbühne herrscht, abermals in's hellste Licht stellte. Die junge Künstlerin hatte einen ganzen Monat Urlaub, konnte aber mit dem besten Willen und der größten Bereitwilligkeit, sich den hiesigen Repertoir-Anforderungen zu fügen, nur sechs Mal und nur in drei Partien auftreten. Und von diesen drei Partien wurde ihr noch die eine durch die selbst für das bescheidenste Provinztheater schmachvolle Gesammtaufführung gründlich verdorben. Frl. Stehle hätte gewünscht, als Regimentstochter und als Agathe aufzutreten, ein gewiß so bescheidenes Verlangen, daß es kaum eine zweite Bühne in Deutschland, von der ersten bis zur letzten, geben wird, welche wie die hiesige „Hofoper" nicht in der Lage gewesen wäre, diesem zu willfahren. Einem derartigen Gebahren gegenüber ist die Kritik nicht mehr in der Lage, die bezeichnenden Ausdrücke zu finden, will sie nicht die sich selbst gestellten Gränzen der Mäßigung überschreiten.

Die Damen Dustmann, Bettelheim und Tellheim, deren Kontrakte zu Ende gehen, verlangen jetzt 18, 13 und 10 Tausend Gulden. Man zweifelt, daß die Direktion auf so übertriebene Forderungen eingehe.

Hr. Draxler, unser Bassistenveteran, soll mit der heurigen Saison seine künstlerische Thätigkeit beschließen und pensionirt werden. Hr. Draxler ist bekanntlich das einzige Mitglied des Operntheaters, welches pensionsfähig ist.

Hr. Rokitansky wurde zum Mitgliede der Hofkapelle ernannt.

Hr. Steger soll übermorgen ein Gastspiel auf Engagement am Operntheater als Arnold im „Tell" beginnen.

Das Verbot für die Hofschauspieler, auf den Vorstadtbühnen mitzuwirken, wurden neuerdings in Erinnerung gebracht und nur für solche Stücke eine Ausnahme gemacht, welche später auch im Burgtheater zur Aufführung kommen. Wie sieht es nun mit der Konkordia-Vorstellung aus, da die Bauernfeld'schen „Bauern von Weinsberg" für das Burgtheater verboten wurden.

Dem letzten Hofkonzerte, welches am 24. Februar bei der Erzherzogin Sophie stattfand, merkte man es an, daß es nicht mehr, wie ehemals üblich, von ersten Hofkapellmeister sondern vom Vice-Hofkapellmeister Herbeck arrangirt und geleitet wurde, denn das Programm war diesmal interessant und es wurden ganz neue Elemente zur Mitwirkung zugezogen. So 16 Mitglieder des Männergesangvereins, welche vier Chöre sangen, ein kleines Orchester, welches von Herbeck instrumentirte Schubert'sche „Deutsche Tänze" spielte, Fr. Professorin Passy-Cornet, die eine Arie aus Winter's „Opferfest" und ein Lied sang, und die Brüder Doppler, welche eine Phantasie vortrugen. Fr. Rettich sprach drei Gedichte. Nach dem Konzerte wurde den Mitwirkenden, mit Ausnahme der Orchestermitglieder, ein Souper servirt.

Konzerte der nächsten Woche: Morgen Sonntag Mittags, großer Redoutensaal: Gesellschaft der Musikfreunde, III. (Haydn: Symphonie, Schumann: Chöre, Mendelssohn: „Die erste Walpurgisnacht".) — Carltheater, Mittags: Akademie der Mad. Bouhelier, Schauspielerin. — Abends Musikvereinsaal: Hr. Umlauf Zitherspieler, II.

Briefkasten der Redaktion. 4. — 13. März: C. P. in Innsbruck, Gr. in München, F. in Prag, B in Frankfurt a. M., E. P in Paris Erhalten. — ♂ in Berlin, H—1 hier: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 11.

Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

18. März 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Gründung des Mannheimer Nationaltheaters.

Von **Wilhelm Koffka.**

(Schluß.)

Dieser Hr. Sartori, von dem Meyer spricht, ist der Mannheimer Theaterkassier, welchen Hr. v. Dalberg ohne Verzug nach Gotha schickte, um die Engagements zu ordnen. Mit welcher Wichtigkeit und vorsichtigen Sorgfalt die Angelegenheit behandelt wurde, geht aus der Instruktion hervor, die dem Unterhändler mitgegeben ward. Nicht allein, daß ihm in fünf Punkten Weisungen über die zu bewilligenden Gagen ertheilt werden, [Punkt 1 lautet: dahin zu sehen, daß Er nachstehende Subjekts wo möglich zu beigefügten Gehalten oder darunter engagirt: Hr. und Mad. Böck, f. 2000—2200; Hr. und Mad. Meyer (letztere als Souffleuse) f. 11—1200; Hr. Iffland f. 6—700; Hr. und Mad. Rennschüb f. 10—1200, Mad. Kummerfeld f. 7—800; Hr. und Mad. Schüler f. 10—1200; Hr. Beil f. 5—600; Hr. Striegler f. 5—600; Frl. Preising f. 5—600], wird noch in Punkt 6 diplomatisch hinzugefügt: „Um nicht gleich zu viel Aufsehen zu machen, ehe Er gedachten Hrn. Meyer gesprochen hat, wird es gut sein, daß Er vor der Stadt im Mohren abtritt".

Diese von Seyler's Hand geschriebene Instruktion ist von Dalberg unterzeichnet, der noch eigenhändig darunter schrieb: „Sollten unter den Subjekten, welche oben nicht benannt sind, sich einige gute und brauchbare befinden, so kann derselbe einige davon um einen billigen Preis engagiren, jedoch **salva ratificatione.** Außerdem erhielt Sartori eine von Dalberg in blanco ausgestellte Vollmacht zu Engagements, unter dem Datum des 25. März 1779.

Von Gotha aus schreibt Sartori zweimal in französischer Sprache an seine Frau. In dem ersten Brief vom 29. März macht er keine günstige Schilderung von den eingezogenen Erkundigungen. **Il y a une complication diabolique dans cette troupe,** — schreibt er — **ce sont des comédiens, tout est dit, et Monseigneur le duc ne les a pas congedié, ni par épargne ni par dégout, ce sont leurs tracasseries, qui est l'unique cause; jamais contant, toujours des plaintes, ce qui a determiné la cour de leur faire donner leur congé.**

Auch sonst klagt er. Er fürchtet, Fr. Böck und Frl. Preising nicht bekommen zu können, die mit Hrn. Meyer das Beste seien. Natürlich hört man Meyer's Ansicht darin. **Je commence à maudire la faiblesse que j'ai eu, de m'avoir chargé d'une commission aussi épineuse.**

Der andere Brief ist vom 8. April datirt. Den Abend vorher war Sartori zum ersten Mal im Theater. Man gab „Juliana von Lindorack". **J'ai trouvé beaucoup plus de talents, que je me suis imaginé,** bemerkt er. An die Baronesse v. Lichtenstein hatte er Empfehlungen Dalberg's abgegeben, und diese ihm versprochen, ihm in seinen Geschäften behilflich zu sein.

Unterm 9. April gaben Frischmuth, Meyer, Iffland, Rennschüb, die Kummerfeld, Schüler, Beil, Striegler, Beck, die Wallenstein, Back-

haus, Hornicke ihre Bedingungen schriftlich an Sartori.

Iffland's Bedingungen lauteten:

„Auf den mir von Hrn. Sartori, im Namen Sr. Excellenz des Hrn. Baron v. Dalberg, geschehenen Antrag, wegen eines Engagements beim Nationaltheater zu Mannheim habe ich folgende Vorschläge zu thun:

„1) Engagire ich mich auf 2 Jahr, zu ersten Alten, zärtlichen und komischen, auch Liebhabern".

„2) Ersuche ich in jedem von diesen drei Fächern um eine Debütrolle".

„3) Will ich im Nothfall gern Rollen übernehmen, die außer diesen Fächern sind, doch bitte ich ausdrücklich, mich mit niedrig komischen Charakterrollen gänzlich zu verschonen".

„4) Nehme ich den mir zugestandenen Gehalt von 752 fl. jährlich an".

„5) Bitte ich mir die Erlaubniß aus, während der zwei Jahre um einige Verbesserung anhalten zu dürfen; wenn anders mein Betragen dieser Bitte kein Hinderniß in den Weg legt.

„6) Ersuche ich um einen Vorschuß von 40 Louisd'or gegen einen proportionirten monatlichen Abzug, welchen Vorschuß ich mir jedoch einen Monat vor meiner Abreise erbitten muß".

„7) Sehe ich einem Kontrakt in duplo entgegen, wovon ich den einen, mit der Unterschrift Sr. Excell. des Hrn. Baron v. Dalberg, worin mir alle diese Punkte, und vorzüglich Nr. 1 wörtlich gesichert werden, behalten werde. Den andern aber, worin ich mich zu meiner Schuld anheischig mache, in den Händen Sr. Excellenz lassen werde".

„8) Verspreche ich vom 12. bis zum 30. April irgend ein anderes Engagement auf keine Weise anzunehmen".

„Nach Verlauf dieser Zeit glaube ich eine bestimmte Antwort von Mannheim erwarten zu dürfen, und im Fall meine Bedingungen angenommen würden, den Kontrakt bei Sr. Excellenz der Frau Geheimräthin von Lichtenstein unterschreiben zu können.

Wilhelm August Iffland".

Die Geheimräthin von Lichtenstein gab sich alle Mühe, die Engagements-Angelegenheiten in Ordnung zu bringen. Beck machte wegen der Gage Schwierigkeiten, die sich indessen bald beseitigen ließen. Größere Anstände erhob Iffland. Sie erzürnten die diplomatisch negozirende Geheimräthin in so hohem Grade, daß sie am 29. April an Dalberg schreibt: „Ce miserable est bon acteur, mais très mauvais citoyen". Dalberg selbst hatte unterm 3. Mai durch Seyler an Iffland schreiben lassen:

„Sie haben, mein Herr, unter den angesetzten Bedingungen sich schriftlich bei hiesiger Theater-Intendance auf zwei Jahre engagirt. Diese Bedingungen sind abseiten derselben erfüllt, und gleichwohl haben Sie sich geweigert, den Kontrakt zu unterschreiben. Jetzt rede ich noch mit Hrn. Iffland dem Künstler und diesem rathe (hatte Seyler geschrieben, „diesen ersuche" Dalberg verbessert) ich, sich und seine Kunst durch keine Niederträchtigkeit verächtlich zu machen, weil in einem solchen Fall ich gezwungen wäre, Mittel zu ergreifen, die Ihnen unangenehm sein könnten („ich schon Mittel finden werde, Sie zu zwingen Ihr Wort zu halten", hatte Seyler ursprünglich geschrieben)".

„Ich bin in Erwartung Ihrer schleunigen Antwort. D."

Iffland selbst erzählt die Sache anders. Sowohl die Ursache für die Aufhebung des Gothaischen Theaters, wie seine anfängliche Weigerung, nach Mannheim zu gehen, stellt er so dar, als ob dort nur eine Unfähigkeit der Regie und nicht die Intriguen der Schauspieler, „leurs tracasseries", wie Sartori sie nannte, Schuld gewesen, hier von einer bereits gemachten Zusage seinerseits gar nicht die Rede sei.

„Das Gothaische Theater" — schreibt er — „welches nach der damaligen Einrichtung ohnehin aus einem schwachen Personal bestand, verlor nach und nach manchen guten oder angenehmen Künstler. Da nun auch im Juni 1778 Eckhof gestorben war, so verlor diese Bühne neben dem innern Werth auch an äußerem Glanz und Rufe. Die damalige Regie derselben war nicht bemüht genug, mit dem Geiste der Zeit vorwärts zu gehen. Daher entstand eine gewisse Einförmigkeit, welche das Vergnügen stört. Dies ist mir die wahrscheinlichste Ursache, welche Ostern 1779 den regierenden Herzog bewogen haben mag, sein Theater unvermuthet und auf Einmal zu entlassen. Da es ihm nicht hoch zu stehen kam, ihm keine eigentlich verdrießliche Augenblicke und dem Publikum viel Vergnügen gemacht hat, so weiß ich keine andere Ursache. — Zwei Wochen nach aufgehobenem Theater zu Gotha kamen Briefe des Freiherrn v. Dalberg aus Mannheim an die Gemahlin des Gothaischen

Ministers von Lichtenstein, worin jener, Namens des Kurfürsten von der Pfalz, fast das gesammte Theater von Gotha dorthin zu engagiren den Antrag machte, worin auch ich begriffen war. Ich hatte dazu keinen Sinn. Hamburg — Schröder — das Theater, dessen herrliche Darstellungen so oft mich entzückt hatten — dahin ging mein Wunsch. Ich schlug das Anerbieten von Mannheim geradezu ab. Es kam ein Bevollmächtigter des Hrn. v. Dalberg nach Gotha, um die Engagements in der Form abzuschließen. Diese wurden auch mit Beil und Beck vollzogen. Ich allein schlug die wiederholten Anträge aus. Ich hielt es für ein Vergehen, meine Dienste nicht dem Hamburger Theater zu widmen, welches ich als meine erste Schule betrachten konnte *). Ein zufälliger Umstand entschied in dieser Sache. Zu eben derselben Zeit fuhren wir drei (Iffland, Beil und Beck) eines Tages nach Eisenach. Wir tranken Kaffee auf der Wartburg. Es war ein heiterer Frühlingstag. Wir besahen diese alte Burg von allen Seiten, wandelten in den alten Mauern umher und überließen uns dem Eindruck, den die fremden Gegenstände auf uns machen mußten. Wir ruhten zuletzt in den Fenstern eines Erkers. Gerade dazumal leuchtete die Sonne so milde hin über den Wald unter uns und die lange Heerstraße nach Frankfurt zu. Es war ein abenteuerliches Gefühl, womit wir dies alles genossen. Ich war sehr still; aber desto reger und lauter sprachen die andern von ihrer bevorstehenden Reise nach Mannheim, daß sie nun bald alle diese Straße, die da unter sich vor uns hinschlängelte, ziehen und den Rhein begrüßen würden. So sollte denn nun ich allein über Heilgenstadt, Dingelstadt und die Lüneburger Haide an die Elbe hinziehen, wo kein Wein wächst? Da sah ich den Mönch und die Nonne — die Felsen, über welche Wieland gedichtet hat — dachte an den Bund der Freundschaft im Siebeleber Holze **), sah die Straße nach Frankfurt an — wir umarmten uns — ausgestrichen wurde die Reise nach Hamburg, zugesagt für Mannheim, andern Tages in Form unterschrieben, und von nun an lebten wir nur für diese Reise."

Die Aeußerung der Frau von Lichtenstein, Iffland's eigenes detaillirtes Anerbieten und Dalberg's Schreiben fallen dagegen zu sehr in's Gewicht, um in Iffland's Schilderung mehr als eine günstige Färbung einer minder günstigen Sache erkennen zu lassen, wenn nicht etwa angenommen werden darf, daß der neununddreißigjährige Mann — so alt war er, als er seine theatralische Laufbahn niederschrieb — sich nicht genau mehr an das erinnerte, was der zwanzigjährige Jüngling gethan. Indessen wirft seine spätere Handlungsweise gegen Dalberg und sein Bemühen, hier ebenfalls durch Verschweigen oder Färben die Verantwortlichkeit für sein Benehmen abzuwälzen, ein so eigenthümliches Licht auf ihn, daß man immerhin auch bei dem früheren Fall ähnliche Motive unterzulegen ein gewisses Recht hat.

Die Uebertragung der Mission an Seyler, ein Theater herzustellen und die Direktion zu übernehmen, mußte natürlich Brandes unangenehm treffen, welcher sich darauf feste Rechnung gemacht und deshalb sein Engagement in Dresden aufgegeben hatte. Es begann deshalb abermals durch Vermittelung des Hrn. v. Hallberg eine weitläufige Unterhandlung zwischen Brandes und Dalberg, die endlich mit Brandes' Engagement am 14. Juli ihr Ende erreichte.

Einen besonderen Anstand hatte Brandes an dem Punkt im Kontrakt genommen: „Herr und Frau Brandes versprechen alle und jede Rolle, welche ihnen von dem Directeur, Hrn. Seyler, zugetheilt werden, ohne Widerrede zu übernehmen ꝛc., im entstehenden Fall aber von Kurfürstlicher Intendance sogleich ohne fernere Entschuldigung abgedankt zu werden können". Brandes bemerkt darauf: „Ich bin von der Billigkeit und Einsicht des Hrn. Seyler überzeugt, ich bin überzeugt, daß er aus Pflicht und Freundschaft Alles anwenden wird, uns Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; allein, wer steht mir im Fall Hr. Seyler abginge oder Krankheit und andere Umstände ihn verhinderten, die Direktion zu führen, wer steht mir für eine gleich billige Begegnung? Fällt es dem Direktor ein, uns von der Gesellschaft zu entfernen — so überhäufe er uns mit schlechten Rollen, setze uns in Fächer an, welche unsern Talenten widersprechen — welchen Schutz haben wir dagegen? Wir müssen schlechterdings den Kontrakt erfüllen, müssen alle und jede Rolle ohne Widerspruch annehmen:

*) Iffland meint hier unter Hamburger Theater die Vorstellungen, welche die Hamburger Schauspieler unter Seyler's Direktion in Hannover, seiner Vaterstadt, gegeben hatten.

**) Ein kleines Wäldchen in der Nähe von Gotha, wohin Iffland, Beil und Beck gewöhnlich ihren Spaziergang gerichtet hatten. „Eines Abends" — erzählt Iffland — „lasen wir hier Wieland's „Mönch und Nonne" auf dem Mittelstein — sanken in Stille und Ernst — sprachen von unserer Zukunft — von Unsterblichkeit der Seele — und reichten uns dann mit süßen Thränen die Hand zum Bunde der Freundschaft über das Grab hinaus".

oder wir stehen in Gefahr verabschiedet zu werden. Die Parallele wäre: wenn wir nicht unseren Verdiensten würdige, unseren Fähigkeiten angemessene Rollen erhielten, ohne fernere Entschuldigung abdanken zu dürfen — allein, wie könnte ich bei einer Direction, von deren Achtung und Wohlwollen für die Kunst ich so hohe Begriffe habe, von deren Gerechtigkeit ich Alles erwarte, eine solche Vorschrift wagen?" Brandes will deshalb den Punkt dahin abgeändert haben: Alle und jede ihren Verdiensten und Fähigkeiten angemessene Rollen.

Hr. v. Dalberg entgegnete darauf: man sei weit entfernt Mißtrauen in Hrn. Brandes zu setzen, nur wisse man, daß „durch Unverträglichkeit, Humor und Eifersucht der Schauspielerinnen die Ruhe und Einigkeit, die bei der Gesellschaft so nöthig ist, öfters zum größten Nachtheil des Theaterwesens und zum größten Mißvergnügen des Publikums gestört wird. Um dieses zu verhindern, hat man eine allgemeine Klausel in den Kontrakt gesetzt, wodurch die Direktion vor höherer Verantwortung sicher gestellt wird". Brandes beruhigte sich dabei nicht, er wollte ein bestimmtes Rollenfach für seine Frau gesichert haben, aber Dalberg ging darauf nicht ein. Zwar schrieb er an Hallberg: „Sollte ein oder der andere Ausdruck beleidigend scheinen, wie man es doch auf keine Weise zugibt, so hat der Hr. Minister v. Hallberg freie Macht und Gewalt ihn auszulöschen. Ein eigentliches Rollenfach — fügt er jedoch hinzu — und Rollenrepertorium in diesen Kontrakt selbst hinzuzufügen, ist eine ungewöhnliche und nirgends verstattete Forderung; es versteht sich von selbst, daß Mad. Brandes keine Rolle bekommen wird, die ihrem bisherigen Theaterfach entgegengesetzt ist, es versteht sich aber auch, daß sie nicht alle und jede erstere und Hauptrollen als ein Monopolum verlangen könne".

Es wird sich zeigen, daß die Rollenkonflikte mit Brandes und seiner Frau nicht lange auf sich warten ließen.

Am 24. September endeten die Vorstellungen in Gotha und nun, nachdem sie schon am 9. September durch Gotter, an welchen die Gelder gewiesen worden waren, ihre Vorschüsse erhalten hatten, traten die neu engagirten Mitglieder ihre Reise nach Mannheim an.

„Unser Einzug zu Mannheim" — schreibt Iffland — „geschah an einem Sonntag früh, es regnete und war ein kalter düsterer Tag. Die meisten Menschen waren in den Kirchen, daher schien die Stadt mir leer. Ich warf mich in das erste beste Logis. Da war ich nun ohne einen Führer, ohne einen Bekannten. — Es war trübe in meiner Seele, und ich fand nirgends die Stelle, wo ich hätte eine Hütte bauen mögen. Doch das Getümmel, das des andern Tages, wo eben Messe war, in der Stadt entstand, ein großer Vauxhall, wo ich die Menschen sehr leicht und fröhlich fand, die Musik, der Gesang, die überall in Stadt und Land mir entgegentönten, dies alles machte bald einen fröhlichen Eindruck auf mich. Der Kurfürst, (welcher von München wieder auf einige Zeit nach Mannheim gekommen war), sollte nun das erste Schauspiel von diesem neuen Theater sehen. Der Intendant, Hr. Baron v. Dalberg, versammelte also diejenigen von uns, mit denen etwas zu überlegen war, bei sich. Der Baron Otto v. Gemmingen (dramatischer Dichter, später besonders durch seinen „Deutschen Hausvater" bekannt geworden), der Hofkammerrath Hr. Schwan*), der um die deutsche Literatur in der Pfalz sich sehr verdient gemacht hat, und der Direktor Hr. Seyler waren dabei gegenwärtig. Jeder durfte dabei von seinen Wünschen reden, wurde nicht nur gehört, sondern man suchte ihm zu begegnen".

Wir finden hier gleich das Prinzip der Interessenvertretung, welches Hr. v. Dalberg als das einzig richtige für den Gang der Bühnenverhältnisse erkannte und das später noch besonders von ihm erweitert und ausgebildet wurde. Ohne der Autorität der Führung etwas zu vergeben, sah Dalberg doch mit richtigem Takt, daß bei einer Kunst, welche in ihrer Ausführung die Aeußerungen des Egoismus zur schärfsten Geltung zu bringen geneigt ist, deren Vertreter ihre persönlichen Interessen offen darlegen müssen, damit sich in dem Austausch der Meinungen und Ansichten wiederum die möglichste Beschränkung des Einzelwillens herausstelle. Damit waren von Hause aus alle die Schleichwege abgeschnitten, welche die spätere Zeit in den Bühnenzuständen immer mehr hat entstehen sehen, da die despotische Form bureaukratischer Theaterverwaltung die Kundgebung persönlicher Wünsche nicht nur nicht verlangte, sondern sie sogar als eine Verletzung der allwissenden Einsicht und Machtfülle der Hoftheater-Intendanzen ansah und als solche bezeichnete.

*) Aus Schiller's Biograbhie kennen wie die Verdienste, welche sich Schwan als Verleger um die Erstlingsarbeiten des Dichters erwarb, sowie die freundliche Aufnahme, welche dieser in seinem Hause fand.

Von jener richtigen Erkenntniß der Dinge zeugte auch die Instruktion, welche Dalberg unterm 1. Oktober 1779 an den Direktor Seyler ertheilte. Wir lassen sie hier folgen.

Instruktion für den Direktor Seyler:

„1) Uebernimmt er, jedoch mit Ausschluß der Kassa, das Directorium des ganzen Theaterwesens, wie folgt":

„2) Er wählt die aufzuführenden Stücke und theilt die Rollen nach seiner besten Einsicht und mit der größten Unparteilichkeit aus; behält sich aber vor, daß S. E. der Hr. v. Dalberg eine jedesmalige Austheilung mit Ihrer Unterschrift autorisiren, alsdann aber keine Abänderung mehr stattfinden soll".

„3) Er besorgt die Ausschreibung der Rollen und die möglichst geschwinde Einstudirung der Stücke".

„4) Er ist bei allen Proben ohne Ausnahme gegenwärtig und besorgt das Nöthige bei einer jeden Aufführung".

„5) Zu Stellung und Anordnung der Dekorationen wird ihm jedoch ein Dekorateur gegeben, an welchen er die erforderlichen Dekorationen zu fernerer Besorgung anzeigt".

„6) Kleine Ausgaben müssen von ihm jedesmal attestirt sein, damit Hr. Sartori sie bezahlen kann".

„7) Bei Verfertigung neuer und Ausbesserung alter Kleider soll der Schneider Verri ihm einen Anschlag geben, damit er solchen durchsehen, und ihm die dazu erforderlichen Materialien zur Abholung attestiren kann".

„8) Die Bibliothek und Musikalien hat er in seiner Verwahrung und besorgt auch die Affichen".

„9) Er hat die Oberaufsicht über die Garderobe, damit alles reinlich und gut gehalten werde, und ist der Garderobier verbunden, so oft Hr. Seyler es für nöthig findet, die Garderobe nach dem Inventario vorzuzeigen".

„10) Sorgt er so viel möglich dafür, daß die Schauspieler sich eines gesitteten Betragens befleißigen, und daß insonderheit auf dem Theater keine Unordnung und Zank entstehe.

„11) Alle Monat soll er Ihro Excellenz dem Hrn. v. Dalberg anzeigen, ob sich etwas gefunden, das zum Nutzen des Ganzen beitragen könnte, damit die Verfügung dazu getroffen werde".

„12) Er wählt die Kleider, die zu einem jeden Stücke gefordert werden, damit das gehörige Kostume beobachtet werde, und ein Bauer nicht wie ein arkadischer Schäfer gehe, und so weiter".

„13) Er besorgt die das Theater angehenden Korrespondenzen".

„14) Er wird allen und jeden zum Theater gehörigen Personen als Directeur vorgestellt, und ihnen angezeigt, daß sie seine Befehle ohne alle Widerrede annehmen und zu befolgen haben. Wie er dann, im Fall Jemand ihm auf dem Theater oder sonst im Dienst grob oder gar gewaltthätig begegnen sollte, freie Hand hat, eine solche Person auf der Stelle arretiren zu lassen. Es versteht sich, daß er in einem solchen, wie in anderen Fällen, Ihro Exzellenz den Hrn. v. Dalberg als sein Oberhaupt erkennt und gegen ihn sein Betragen zu rechtfertigen hat".

Pariser Theater- und Musikbericht.

Die großen Erfolge der Saison — „La belle au bois dormant" von Oktave Feuillet. — „Les Jocrisses de l'Amour" von Barrière und Thibouſt. — Die Compagnie nantaise und die Centralisation der Theater. — Spektakelstück im Théâtre du Châtelet. — „Die Zauberflöte" in Paris. — „L'aventurier" von Fürst Poniatowski. — „Die Afrikanerin". — Frl. Penco für Frl. Patti. — „La belle Helène" von J. Offenbach. — „Jupiter und Leda" von Susanne Lagier.

P—e. Paris hat auch eine allerdings etwas sonderbare, aber sehr entschiedene Weise, sein Urtheil über die theatralischen Erfolge der jüngsten Zeit öffentlich auszusprechen, bei dem altherkömmlichen Umzuge der Fleischer, welcher heuer mit mehr Pomp und Eifer in Scene gesetzt wurde als sonst, trugen die drei ersten und größten der Boeufs-gras die Namen: „Maître Guérin", „Le vieux Garçon" und „Le Capitaine Henriot". „Maître Guérin" von Emil Augier, das Kassastück der Comédie française und „Les vieux Garçons" von Viktor Sardou am Théâtre du Gymnase sind schon vielfach besprochen worden, es bleibt nur noch zu erwähnen, daß die Pariser Gesellschaft noch immer nicht im Klaren ist, welcher der hiesigen Advokaten zum Modell des „Maître Guérin" gesessen ist, und daß man sich immer mehr erinnert, den Inhalt des Sardou'schen Stückes in dem Romane der Mad. de Cubières: „Mad. de Goldon" bereits vor Jahren gelesen zu haben. Ein neues Drama von Oktave Feuillet: „La belle au bois dormant" ging in den letzten Februartagen im Théâtre du Vaudeville in Scene. Der Titel ist einem Märchen von Perault entnommen, mit dem das Stück übrigens sonst gar nichts gemein hat. Feuillet

wollte den Konflikt zwischen den vererbten Privilegien und der aufstrebenden fortschrittlichen Thätigkeit zeichnen, faßte aber diese praktische Frage so lyrisch auf, daß von einer Lösung oder auch nur von einer genügenden Erklärung des Konfliktes nicht die Rede sein kann. Der gedankenlose Marquis von Guy-Chastel und seine träumerische Schwester sind eben so unwürdige Repräsentanten des alten Adels, wie die Geschwister Morel karikirte Typen industrieller Parvenues sind. Beide Parteien sagen sich durch vier Akte lang die unangenehmsten Dinge in's Gesicht, verfolgen sich mit allen Chikanen und Pressionen, die in einem Wechselprozesse möglich sind, und wenn dann im fünften Akt plötzlich eine Doppelheirat die Gegner versöhnt und verschwägert, so glaubt trotz aller Phrasen kein Mensch an die Aufrichtigkeit dieser Liaison und sieht in dem Marquis nur den Banquerotteur, der seinen Stammbaum preisgibt, um sein Geld zu retten, und in dem jungen Fabrikanten nur den Geldmann, der seiner Eitelkeit die Genugthuung verschafft, eine hochadelige Frau heimzuführen. Das Publikum entdeckte diese auffallenden Schwächen schon bei der ersten Aufführung, und obwohl der Name des Verfassers für niemanden ein Geheimniß war, wenn er auch nach hiesiger Sitte am Tage der ersten Aufführung nicht auf dem Zettel stand, so blieb es doch einzig der Klaque überlassen, Hrn. Feuillet am Schlusse der Vorstellung zu rufen.

Während hier der Akademiker Feuillet entschiedenes Fiasko gemacht hat, errangen die HH. Barrière und Thiboust im Theater des Palais Royal einen glänzenden Erfolg mit dem dreiaktigen Lustspiele: „Les Jocrisses de l'Amour". Allerdings ist die Idee hier eine weit anspruchslosere, aber der Zweck, die Thorheiten der Verliebten in allen Alters- und Temperaments-Klassen zu schildern, ist vollkommen erreicht, und wird auch in verständiger Uebersetzung überall zur Geltung kommen.

Die anonyme Gesellschaft von Nantes setzt mit ihren Theaterankäufen die Direktoren, die Schauspieler und das Publikum in große Aufregung. Die Kapitalien dieser Gesellschaft sind sehr bedeutend, sie hat binnen Jahresfrist die drei großen Theater Porte Saint Martin, Gaîté und du Châtelet aufgekauft und steht mit den Eigenthümern der Variétés und des Palais Royal in Unterhandlung; zu gleicher Zeit macht sie mit Erfolg Schritte, die bedeutenderen Provinztheater in ihren Besitz zu bekommen, und strebt somit nicht Geringeres an, als das ganze Theaterwesen nicht nur in Paris, sondern in ganz Frankreich unter ihrer Direktion zu vereinen. Welche gefährliche Macht eine solche Centralisation bietet, ist leicht abzusehen: alle Bühnenkünstler wären in die Hände einer Kompagnie geliefert, alles Theaterpublikum müßte sich sein Vergnügen bei dem einen Unternehmen suchen, jede Konkurrenz wäre unmöglich und die Gesellschaft von Nantes könnte willkürlich ihre Gesetze diktiren. Bereits ist der Gedanke angeregt worden, eine Gegenkompagnie in Paris zu gründen, um doch wenigstens die Konkurrenz zu retten, aber das Projekt hat wenig Aussicht auf rasche Realisirung, und wenn man einmal an die Ausführung desselben schreiten wird, so ist es vielleicht schon zu spät. Vorläufig kultivirt die Gesellschaft von Nantes im Théâtre du Châtelet das Ausstattungsstück, und wenn sie auch an Dekorationen, Kostümen und Maschinerien, an Evolutionen, Reitergefechten und anderen Spektakelstücken selbst dem verwöhnten Pariser noch imponirt, so konnte es doch nicht den Fall des letzten Effektstückes: „Die Geheimnisse des alten Paris" aufhalten. Schade um die herrlichen Dekorationen, welche an sich allein hinreichend wären, ein Panorama auf das beste auszustatten.

Von dramatischen Novitäten, welche für die nächste Zeit in Aussicht stehen, sind die bedeutendsten: „Die gelben Rosen" von Alphons Karr im Théâtre français und „Die Herzogin von La Valbrense" von Ayasse, Dechamps und Emil Prat, mit welchem das neue Grand Théâtre Parisien eröffnet werden soll.

Die Oper und das musikalische Drama hat im Laufe der letzten Woche einige Repertoirbereicherungen erhalten. Die für Oesterreich und besonders für Wien interessanteste ist die erste Aufführung der „Zauberflöte" in Paris, und zwar im Théâtre Lyrique am 22. Februar 1865. Fast ein volles Jahrhundert brauchte die Mozart'sche Oper zur Reise bis hieher und hat dennoch trotz der langen Zeit ihre Jugendfrische so sehr bewahrt, daß die Pariser nicht Worte genug finden, ihrer Bewunderung und ihrem Entzücken Ausdruck zu geben. Theophile Gauthier spricht im „Moniteur" von Rafael'scher Schönheit, von der Erhabenheit einer Michel Angelo'schen Schöpfung, von dem reinen klassischen Styl des Parthenon; andere glauben dem deutschen Meister alle Ehre angethan zu haben, wenn sie ihn mit Gretry, ja sogar mit Lully in eine Parallele setzen; alle aber stimmen jedoch darin überein, daß die Franzosen auch einen Theil an dem Erfolge der Oper haben, und zwar deßhalb, weil der französische Bearbeiter des Schikaneder'schen Textes sich einige Freiheiten in der Uebersetzung gestattet hat, welche der Wirkung der Mozart'schen Musik zu Gute kämen.

Unwillkürlich erinnert man sich hierbei an die vermehrte und verbesserte Aufgabe der A-B-C-Tafeln, welche den Namen des seligen Hrn. Ballhorn für alle Zeiten aufbewahrt hat. Vor der „Zauberflöte" wurde in demselben Theater eine Oper vom Fürsten Poniatowski: „Der Abenteurer" gegeben, welche allerdings mit andern Mitteln als die Mozart'sche Oper einen ähnlichen Erfolg hatte. Fürst Poniatowski ist kein Neuling in der dramatischen Komposition; Viele erinnern sich noch des musikbegeisterten jungen Polen, der in den ersten dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts in Florenz sang und spielte und auf dem dortigen Pergolatheater manche reiche Einnahme zur Unterstützung der polnischen Emigranten erzielte. Lange vor dem „Abenteurer" hatten sich schon seine Opern „Pietro de' Medici" und „Don Desiderio" einen guten Ruf erworben, den das neueste Werk vollkommen rechtfertigte. Die Musik Poniatowski's ist gemäßigt italienisch, sie ist anspruchslos, dabei doch sehr geschickt und wirksam instrumentirt und vor allem Anderen reich an kleinen leichten Melodien, die sich im Ohre festsetzen wie Kletten am Kleidersaum oder der fliegende Altweibersommer im Herbste.

Die große Oper war in der letzten Zeit durch die vielen Maskenbälle nicht wenig gestört, das Repertoir derselben ist sehr einfach: „Moïse" von Rossini und „Die Stumme von Portici". Dafür werden Chöre und Solisten täglich drei Stunden lang an Bord des großen Schiffes gebracht, in welchem sich zwei Drittheile der Handlung der „Afrikanerin" abspielen; Anfälle von Seekrankheit sind nicht selten und es dürfte noch weit über Mi-carême hinauswähren, ehe Schiff und Equipage segelbereit sein werden. Die italienische Oper geht stillen Tagen entgegen, der Magnet des Hauses Frl. Patti muß nach Madrid, wohin sie ältere Verpflichtungen rufen. Ihre Remplaçantin, Frl. Penco, wird wenig Sympathien vorfinden, auch ist ihr Ruf weit unter dem Patti'schen Niveau. Man will die fatale Lacune mit Novitäten ausfüllen und kündigt für die nächste Zeit eine florentinische Schaueroper: „La Duchessa di Sant Giuliano" von Maestro Graffigna, einem talentvollen Schüler Verdi's, und „Crispino e la Comare", Opera buffa von Ricci an.

Von Operetten ist Offenbach's „La belle Helène" die interessanteste. Sie ist zwar eine unverschämt dreiste Travestie des Homer'schen Epos, aber sie enthält so viel wirksame Effekte in der Musik, daß man seine ästhetischen Bedenken gern einige Stunden lang bei Seite setzt, um sich im Théâtre des Variétés zu amüsiren. Außer Paris und Helena ist insbesondere die Figur des Kalchas mit monströser Heiterkeit gezeichnet. Direktor Treumann wird sich diese Novität gewiß nicht entgehen lassen. *) Offenbach selbst war den größten Theil des Winters zur Erholung in Nizza. Während seiner Abwesenheit brachte die weniger bedeutende als umfangreiche Primadonna des Eldorato, Frl. Susanne Lagier, eine Operette ihrer Faktur „Jupiter und Leda" in seinem ehemaligen Theater zur Aufführung, bei welcher Musik und Gesang allerdings nur Nebensache sind; die Hauptsache, die Vorführung dekolletirter und möglichst hochgeschürzter Dämchen, wurde von achtundzwanzig hübschen Schauspielerinnen in wirksamster Weise zur Geltung gebracht.

Die Konzertsaison gelangt jetzt erst zur vollen Entfaltung und bietet hinlänglich Stoff, um einen besonderen Bericht zu rechtfertigen. Vorläufig nur, daß die Pasdeloup'schen Volkskonzerte im Cirque Napoléon sich immer mehr Zuspruch erwerben, und daß die Freimaurer in ihrem Logenhause zum großen Orient, wie alljährlich auch diesmal ein großes Konzert abhielten, in welchem die ersten Kräfte von Paris mitwirkten und die Maurer alle im Logenkleide mit den Insignien ihres Grades geschmückt erschienen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

16. Februar — 15. März: „Katharina Howard" (2 Mal). — „Der reiche Mann". — „Gleich und Gleich" und „Nur Mutter". — „Die Waise aus Lowood". — „Ein Attachó". — „Lady Tartüffe". — „Mutterglück", Sch. in 3 A. n. Dumanoir v. H. Hopfen, neu und „Er experimentirt". — „Mutterglück" und „Die Dienstboten". — „Der Sonnwendhof". — „Pagenstreiche". — „Munerglück" und „Rezept gegen Schwiegermütter". — „Der Winkelschreiber" und „Nach Mitternacht". — „Maria Stuart". — „Die Memoiren des Teufels" und „Er ist nicht eifersüchtig". — „Graf Essex". — „Die Biedermänner". — „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten". — „Mutterglück" und „Sand in die Augen". — „Zopf und Schwert". — „Prinzessin Montpensier", Sch. in 5 A. von Brachvogel, neu (3 Mal). — „Der Sohn der Wildniß". — „Krisen". — „Der Störenfried". — Zwei Mal (Aschermittwoch und Hofnormatag) geschlossen.

Vier Wochen lang haben wir uns an dieser Stelle mit dem Burgtheater nicht beschäftigt, — wegen Mangels an Raum mehr als an Stoff. Ist auch während dieses

*) Inzwischen ist Hr. Strampfer seinem Kollegen zuvorgekommen.
A. d. R.

Zeitraumes nichts derart Wichtiges vorgefallen, daß sich die Literarhistoriker und die Poeten unter den Kritikern sonderlich darum zu kümmern brauchten, so bietet doch die normale Thätigkeit unseres Hofschauspiels durchschnittlich immer genug Interesse für uns Spezialisten, die wir unsere Begriffe von der Wirksamkeit der Schaubühne weder so überschwänglich steigern, noch in so unermeßliche moralisch-ästhetisch-nationale Gebiete schweifen lassen, sondern, die realen Bedürfnisse der Kenner und des gebildeten Publikums im Auge, uns ein warmes Herz und einen gesunden Sinn für die Leistungen der Schauspieler wie der Schriftsteller zu bewahren suchen. Auch ist es sicherlich das Kennzeichen geordneter Bühnenzustände, wenn nicht etwa einzelne hervorragende Leistungen auf produzirendem, wie reproduzirendem Gebiet, sondern eben die Durchschnittssumme des Gebotenen ein ständiges Publikum und eine aufmerksam folgende Kritik befriedigt.

Das vorstehende Repertoir spricht in dieser Beziehung für sich selbst. Es fehlt nicht an Abwechslung, alle Gebiete der dramatischen Poesie sehen wir mannigfach vertreten, und die Gesammtdarstellung ist mit fast verschwindenden Ausnahmen, nach dem Urtheile von Fremden wie von Einheimischen, eine durchweg tüchtige, nicht selten mustergiltige.

Auch an Novitäten ist nicht geradezu Mangel, nur läßt sich oft nicht viel speziell Erfreuliches über die uns vorgeführten Arbeiten berichten, geschweige denn eine dauernde Bereicherung der dramatischen Literatur daraus erhoffen. Gottschall's „Katharina Howard“ ist nach drei Aufführungen vom Repertoir verschwunden, und niemand sehnt sich nach einer etwaigen vierten; einzelne hübsche Züge und die Glätte der Bildung, die über dem Ganzen gebreitet lag, konnten die Marklosigkeit der Durchführung, namentlich wo es auf den eigentlichen tragischen Konflikt ankam, nicht übersehen lassen, und die Darstellung war wohl vielfach lobenswerth, aber doch keine geradezu „rettende“. — Günstig wider Erwarten gestaltet sich, und zwar mit jeder Wiederholung mehr, der Erfolg des „Mutterglück“, dessen heitere Scenen, von Hrn. Baumeister überaus launig gespielt, der inneren Unwahrheit des ernsteren Theils glücklich durchhelfen. Die vielventilirten „Bedenklichkeiten“ in Dialog und Situation frappiren wohl den unvorbereiteten Zuschauer, erscheinen dagegen dem vorbereiteten, nach mancherlei Zeitungsgeklatsch weiß Gott welche Abscheulichkeiten fürchtenden, keineswegs so arg. — Auf die dritte Novität, das Brachvogel'sche Stück, kommen wir weiter unten zu sprechen, wenn wir einiger Neubesetzungen erwähnt haben werden.

In Folge andauernder Unpäßlichkeit des Frl. Grafenberg wurde in den verflossenen Wochen eine Reihe der ihr sonst noch belassenen Rollen neu besetzt, was wir, so sehr die Veranlassung zu bedauern ist, doch als ein „längst gefühltes Bedürfniß“ bezeichnen müssen. Namentlich gilt dies von den eigentlichen Liebhaberinnen, wie in „Doktor Wespe“, welche Frl. Mathes, Bettina in „Der reiche Mann“, welche Frl. Baudius, Georgine in „Die Waise aus Lowood“ und Elise in den „Krisen“, welche Fr. v. Greiner und Mathilde in „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten“, welche Frl. Kratz gewiß zum Vortheil der jeweiligen Vorstellung übernommen hatten. Als Kammerjungfer in den „Dienstboten“, und im „Störenfried“, Rollen, die Frl. Grafenberg auch jetzt noch zusagen, hielt sich Frl. Wetzel recht brav. Als Franzl im „Sonnwendhof“ endlich vermochte Frl. Kratz des ihr fremden Dialekts halber nicht ganz entsprechend zu wirken. Von sonstigen Rollenänderungen erwähnen wir noch, daß Fr. v. Greiner in „Der reiche Mann“ die Amalie, Fr. Koberwein in „Zopf und Schwert“ die Königin gab und in Vertretung Hrn. Lewinsky's, der ziemlich bedeutend erkrankt war, Hr. Meixner den Eversmann im genannten Gutzkow'schen Lustspiel, Hr. Förster den Jean Gauthier in den „Memoiren des Teufels“ übernahmen. Schließlich sei noch erwähnt, daß in „Er experimentirt“ Frl. Baudius ungemein launig spielte, im „Sonnwendhof“, der ein übervolles Haus machte, Hr. Franz den Pfarrer sehr würdig und mit verdientem Beifall gab, am Faschingsonntag die „Pagenstreiche“ mit der klassischen Leistung La Roche's als Baron Stuhlbein und mit sorgfältiger Besetzung der Nebenrollen (freilich nicht der Hauptrolle, des Pagen) ihre unverwüstliche Wirkungskraft bewährten, und daß von den übrigen Darstellungen namentlich „Graf Essex“, „Die Biedermänner“ und „Zopf und Schwert“ in trefflichem Ensemble gegeben wurden.

Die erwähnte Novität von Brachvogel hat, wie bereits an mehreren anderen Bühnen, auch bei uns am ersten Abend einen ziemlich ausgiebigen Erfolg gehabt, dessen nachhaltige Wirkung allerdings erst abzuwarten ist. Den ersten Eindruck desselben möchten wir fast dahin zusammenfassen, daß es dem Autor gelungen ist, die Unzufriedenheit, die der Inhalt seines Stückes nothwendig hervorrufen müßte, nie zu Worte kommen zu lassen.

Das Brachvogel'sche Schauspiel hat vor Allem

Leben und Bewegung. Gleich von Anfang entrollt sich vor unseren Augen ein geschickt gruppirtes Bild der politischen Gegnerschaften im Lande der „Frondeurs“, am Hofe Anna's von Oesterreich und ihres noch knabenhaften Sohnes. Hat sich der Verfasser im Verlaufe seiner Komposition um geschichtliche Daten und Namen wenig gekümmert, so kann man ihm doch zugestehen, daß er Geist und Charakter der Epoche, in welcher sein Stück spielt, im Ganzen richtig auffaßt, indem er das allmähliche Erstarken der königlichen Selbständigkeit und dem gegenüber die bereits ohnmächtig zwecklos dagegen ankämpfende leidenschaftslose Turbulenz der letzten Ausläufer des gewesenen Ritterthums anschaulich schildert. Daß er dabei den Mund etwas voll nimmt, kann bei einem allezeit phrasenreichen Schriftsteller, wie Brachvogel nicht Wunder nehmen, und wenn sein Pathos mitunter in einen gewissen, den Romanlesern wohlbekannten burschikosen Ton verfällt, so wollen wir gerne zugeben, daß die wenig rücksichtsvollen Herren der Fronde ihre Worte allenfalls nicht besser wählen konnten. Nur hätte Hr. Brachvogel einem Louis XIV. nicht Worte in den Mund legen sollen, wie: „Wir werden Unser erstes Königsstück nicht mit einer Blamage beginnen!“ Louis XIV. und eine „Blamage“, das paßt zusammen wie ein Blatt der Weltgeschichte und das Tagebuch eines preußischen Gardelieutenants! Wie konnte aber auch Hr. Laube, der ja mitunter ganze Akte streicht, so etwas stehen lassen? — Doch verweilen wir nicht bei dieser Lappalie, wenn sie auch ihren Autor kennzeichnet, und gestehen wir lieber, daß er den üblen Eindruck solcher kleinen Verstöße durch zwar auch nicht sehr große, aber wirksame Theatercoups aufzuwiegen versteht, daß „wo Begriffe fehlen“, wo zum mindesten der Begriff des historischen Drama's unter dem des dramatisirten historischen Romans zu verschwinden droht, sofort ein knallender Aktschluß sich einstellt, der uns momentan verstummen und jedenfalls die Mache als eine ganz geschickte anerkennen läßt. Die Scenen, die an uns vorüberziehen, sind bunt genug, die Knoten verschlingen sich wirksam genug in einander und werden eben so geschickt und effektvoll wieder gelöst, die Kämpfe der Parteien jener Zeit in ihrer episodischen Benützung entbehren keineswegs einer im Ganzen annähernd richtigen Charakteristik, das Stück hätte somit Anspruch auf volles Lob von Seite aller, die sich nicht auf ästhetisch-historische Haarspaltereien einlassen, wenn — die rein menschliche Entwicklung der Charaktere ebenso gelungen wäre, wie die Zeit- und Sittenschilderung und die äußere Mache. Mit seinem Helden Tarascon aber und theilweise auch mit seiner Heldin hat Hr. Brachvogel einen Kapitalfehler begangen. Dieser Tarascon ist eben ein ganz erbärmlicher Kerl, der den ganzen Abend hindurch nur Schlechtigkeiten begeht, sich, um Brachvogel'sch zu reden, nur „Blamagen“ zuzieht, dabei aber konsequent als edler, ritterlicher, aufopfernder Mann hingestellt und als solcher auch, nach vorübergehenden Leiden, ohne Läuterung, mit königlichen Ehren, mit Liebe und Glück belohnt wird. Wie er das Stück mit einem schmählichen Verrath begonnen, und im Verlauf desselben nur Klagen, Fußfall vor dem Herrn und die Gefangennehmung eines Weibes als Sühnungsthaten aufzuweisen hat, so gelangt er im fünften Akte dazu, aus liebender Resignation fahnenflüchtig zu werden, benimmt sich dabei einfältig genug, um sich ertappen zu lassen, will sich dann in feiger Weichlichkeit selbst den Tod geben, und wird darauf — mit Herz und Hand der Geliebten und dem Herzogstitel belohnt. Wenn sich der Autor entschließen konnte, uns einen so hinfälligen Charakter als Hauptperson vorzuführen, so hätte er dies nur um den Preis der uns gleichfalls vorgeführten inneren Läuterung desselben thun dürfen. Tarascon hätte erkennen müssen, wie schlecht er gewesen, Wortbruch und Fahnenflucht hätte nimmer als eine blos vorübergehende, am Ende gar liebenswürdige Verirrung hingestellt werden dürfen. Die Montpensier ihrerseits durfte nicht blos in gekränktem Stolze und verletzter Eitelkeit gegen Tarascon entbrennen; sie mußte, wenn wir sie als einen Charakter anerkennen, ihr als solchem unsere Theilnahme zuwenden sollten, auch für des Geliebten eigentliche Schuld, nicht blos für die vermeintliche Beleidigung eine Empfindung haben. Irrende, fehlende, von Leidenschaften und selbst lasterhaften Impulsen getriebene Menschen darf und soll der Dramatiker darstellen, niemals aber Fehler beschönigen und, wie hier, was verächtliche Schwäche ist, für edelmüthige Aufopferung ausgeben, sonst trifft ihn die schwerste Schuld, die ihn treffen kann: die Veranlassung zu einer Begriffsverwirrung im Urtheil des naiven Zuschauers. An diesem Kapitalfehler krankt unseres Erachtens das Brachvogel'sche Drama und seine mannigfach bestechenden Vorzüge können denselben wohl umhüllen, keineswegs aber tilgen; immer bleibt ein fauler Fleck zurück, und zwar nicht etwa am äußeren Ballast, sondern am innersten Kern des Werkes, unentschuldbar für jeden, der ihn erkennt, gefährlich, weil begriffsverwirrend, oder eine Begriffsverwirrung voraussetzend bei Allen, die sich darüber täuschen lassen.

Letzteres schien bei unserer Aufführung vielfach der Fall zu sein, denn das Stück wurde, wenn auch nicht vom Anfang, doch vom zweiten Akt an beifällig aufgenommen, der Dank-Regisseur wiederholt gerufen.

In unserem Referate über die Darstellung gebührt dem Könige der Vortritt. Diese Rolle, welche Hr. Lewinsky wegen seiner Erkrankung nicht hatte spielen können, fand in dem jüngsten Mitgliede unseres Schauspiels den geeignetsten Vertreter. Hr. Hartmann, der schon als Bugslaf in „Hans Lange" ein vielversprechendes Talent gezeigt hatte, war mit dieser schwierigeren Rolle noch glücklicher. Seine Leistung ist bei weitem keine künstlerisch fertige, kann es auch nicht sein; er ist mitunter noch ziemlich ungelenk und kommt in längeren Reden, theils wegen unzureichender Oekonomie des Athmens, theils wegen Mangels an Uebung überhaupt nicht immer gleich gut durch. Entschiedene Anlagen und Fähigkeiten sind aber vorhanden; die Gestalt ist vortheilhaft, die Gesichtszüge ausdrucksfähig, das Organ gesund und, wie es scheint, ausgiebig; vor Allem aber thut an Hrn. Hartmann's Spiel eine gewisse Wärme wohl, die aus dem Innern kommt, und läßt sich aus der Art, wie er die Rollen, man möchte sagen, auffaßt, der veredelnde Einfluß einer guten Schule wahrnehmen. Sein diesmaliger Erfolg — und ein entschiedener Erfolg war es, den ihm das von seiner Leistung sichtlich überraschte Publikum bereitete — wird ihm sicher bald einige bedeutendere Liebhaberrollen des älteren Repertoirs verschaffen; möge Hr. Hartmann auch diese, voraussichtlich schwierigeren Aufgaben mit gleichem Talent und gleichem Glücke lösen!

Vortrefflich spielte Hr. Sonnenthal den Tarascon. Er hauchte diesem schwankenden Charakter so viel Lebensglut ein, wie nur immer möglich, so daß man auf Augenblicke die Schwäche des Gebildes vergessen, durchweg aber dem Darsteller mit unbedingter Befriedigung folgen konnte.

Frl. Wolter war eine kostümprächtige Montpensier, angethan mit dem aristokratischen Stolz, unter welchem ein liebendes Herz versteckt sein soll, wie uns der Autor glauben machen will. Sie gab namentlich die Scene vor dem Könige im zweiten Akte mit leidenschaftlicher Erregtheit. Schade, daß das Organ ihr wieder mehrmals versagte.

Die vielen sonstigen Rollen sind theilweise ziemlich wichtig, doch sämmtlich episodischer Natur. Die HH. Wagner, Gabillon und Förster waren entsprechende Repräsentanten von Türenne, Condé, Colbert, indem durch sie der Eine einen ritterlichen, der Andere einen etwas wilden Anstrich, der Dritte die wünschenswerthe Mischung von Geradheit und Berechnung erhielt. Dagegen war Hr. Franz als Orleans wieder zu sehr Komödiantyrann, ohne die ausgleichende Macht der edlen Formen. Der Nebenrollen nahmen sich Fr. Rettich, Fr. Hebbel, Frl. Wetzel und Hr. Wilke mit allem Eifer an. Scenirung und Ausstattung waren sorgfältig.

Operntheater.

9. — 15. März: „Alessandro Stradella". — „Die lustigen Weiber von Windsor". — „Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel", Oper in 3 A. von M. Carré und J. Barbier, deutsch von Grünbaum, Musik von Meyerbeer, neu (2 Mal). — „Margarethe". — „Der Troubadour. — „Wilhelm Tell". — Frl. Stehle, Frl. v. Mursla und Hr. Eppich a. G.

Die deutsche Opernsaison gewinnt, nach mehr als siebenmonatlicher Lethargie, in ihren letzten sechs Wochen eine gewisse Lebendigkeit. Zwei neue Opern und ein glänzend aufgenommenes Gastspiel verschaffen ihr einen freundlicheren Scheidegruß, als sie sonst verdient hätte. Freilich ist die eine Novität durchgefallen, und hat die Direktion ihr Möglichstes gethan, um Frl. Stehle's Gastspiel so unwirksam wie möglich zu gestalten; doch ist ihr Letzteres nicht gelungen, Frl. Stehle hat mit gesteigertem Beifall ihr Gastspiel beendet, „Concini", wenn auch nicht sehr erquicklich an sich, war doch immer eine Novität, also immer besser, als das leidige Einerlei, und die lange unterschlagen gewesene und endlich doch zu Stande gebrachte „Dinorah" hat sogar entschieden gefallen. Lassen wir daher für jetzt den Antheil, den die Direktion an alledem genommen, unerörtert, — die jährliche Abrechnung am Schluß der Saison folgt ohnehin demnächst — und freuen wir uns jenes verspäteten Erfolges, der ja zum Theil ein verdienter war, sowohl was die Oper selbst, als was ihre Darstellung anbelangt.

Freilich, auf das Textbuch dieser „Wallfahrt" möchten wir unsere Freude in keinem Falle bezogen haben. Das albernste Balletprogramm kann sich kühn dem Opus der HH. Carré und Barbier an die Seite stellen. Die eine Hauptperson ist den ganzen Abend hindurch wahnsinnig, Nr. 2 ein Dummkopf, der entschieden zum Trottel hinneigt, und was Nr. 3 anbelangt, so ist uns seine Handlungsweise so wenig verständlich, daß wir die Wahl haben, ihn entweder in die erste oder in

die zweite Kategorie einzureihen. Vom Ausdruck menschlicher Gefühle — ausgenommen der Furcht im Sackpfeiffer Corentin — ist dem ganzen Machwerk wenig abzumerken, die Personen werden von unzurechnungsfähigen Impulsen getrieben, sie kommen und verschwinden, man weiß nicht warum, Anläufe zu Teufelsspuk wechseln ab mit trivialsten Späßen, die sogenannte Handlung knüpft ihre lückenhaften Beziehungen an das zumeist vor Anfang der Oper Geschehene an und bedarf eines erläuternden Vorwortes, die Hauptmomente verlieren sich in Elementarereignisse und Pastoraltöne, zwei Drittel des Stückes spielen bei dunkler Scene und dunkel bleibt dem Zuschauer auch am Schluße der Oper die ganze Phantasmagorie, von der er nicht weiß, sind es unzusammenhängende Stücke aus einem Ammenmärchen, oder einige Verslein aus Goethe's „Chor von hunderttausend Narren".

Auf diesen Unsinn eine Musik zu schreiben — zu dem Entschluß gehörte wahrlich wenig gesunder Sinn und Geschmack, zur gelungenen Ausführung aber ein Talent von ungewöhnlicher Kraft und Versatilität. Ein Unglück wäre es zwar keineswegs, wenn die Oper ungeschrieben geblieben wäre, so wie sie aber nun einmal existirt, fordert sie uns in mannigfachster Weise zu voller Aufmerksamkeit, mitunter zum Staunen, theilweise zur Bewunderung auf. Der hohe Geist, dem wir die Meisterwerke der modernen großen Oper „Robert" und „Die Hugenotten" verdanken, wir begegnen ihm auch hier in „Dinorah" wieder. Er ist zwar lange nicht mehr, was er gewesen, die Ursprünglichkeit der melodischen Gedanken, die wenigstens relative Einfachheit, die breite Anlage und selbstbewußte Ruhe der Durchführung haben sich längst in kurzathmige Gedankenspäne, in bizarre Mosaikarbeit verwandelt, der an große Entwürfe gewöhnte Meister will Detailarbeit liefern, sucht nach kleinen Formen, kann dabei doch der Beihilfe von Klangwirkungen komplizirtester Art ebenso wenig wie des dekorativen Beiwerkes entrathen, sucht allenthalben nach Aufputz und Effekt, glaubt einfache Kouplets zu schreiben, und kann es doch nicht lassen, jeden Satz mit allerlei musikalischen Gespenster-Erscheinungen aus früheren Zeiten und Werken zu behängen, so daß er oft, je bescheidener er sich scheinbar zu dem neuen Genre der Opéra comique, oder vielmehr der musikalischen Tragikomödie herabläßt, um so auffallender den Eindruck des Raffinirten, Ueberpfefferten hervorbringt, und statt kleinerer Formen eigentlich nur Stückwerk und Ueberbleibsel aus den Tagen seiner Größe zu Markte bringt.

Stückwerk indessen und Brosamen aus Meyerbeer's Händen stehen noch immer höher im Werth, als ganze Reihen strenggegliederter Tonwerke Anderer, welche mehr ehrenwerthe Gesinnung als Produktionskraft aufzuweisen haben. Und so enthält denn auch „Dinorah" — unbeschadet alles dessen, was man prinzipiell und speziell gegen sie einwenden mag — eine Fülle köstlicher Einzelzüge, überraschender Wendungen, origineller Klangwirkungen, das Orchester namentlich ist mit Meisterhand geführt die Gesangspartien sind stellenweise mit treffender Charakeristik bedacht, einzelne Momente der Handlung, sofern diese überhaupt eines dramatischen Aufschwunges fähig ist, mit feinster Sorgfalt musikalisch belebt, das ganze Gebilde mit jener Kunstfertigkeit durchgeführt, welche, wenn sie nur selten im edelsten Sinne befriedigt, doch vielfach ein tieferes Interesse wachruft, vielfach von blendender Wirkung ist, und nirgends dem ärgsten aller Feinde künstlerischen Schaffens, der Langweile anheimfällt.

Der Aufführung der „Dinorah" gebührt ein guter Antheil am Erfolg. Von dirigirender Seite war sichtlich die größte Sorgfalt auf Ausstattung und Scenirung verwandt worden. Alle scenischen Behelfe klappten sicher zusammen, selbst die Ziege machte ihre Sache gut, die Dekorationen der HH. Jachimowicz und Brioschi, mit Ausnahme der ziemlich geschmacklosen Wallfahrts-Ansicht mit Sonnenbeleuchtung am Schluß, waren von hübschem Effekt, das Orchester, unter Hrn. Dessoff's Leitung sehr exakt und befeuert, die Chöre zum mindesten nicht störend, die Episodenrollen endlich sorgfältig besetzt. Als Vertreter dieser letzteren sind die Frl. Tellheim, Bettelheim, Dillner und Pastet, sowie Hr. Rokitansky, wenngleich Letzterem etwas mehr Feuer nicht geschadet hätte, lobend zu nennen.

Am meisten Beifall erwarben sich natürlich die Darsteller der theils brillanten, theils sehr schwierigen Hauptrollen. Frl. v. Murska war allerdings, was das Spiel anbelangt, so inhaltlos wie ihr Schatten an der Wand: die äußerlich annähernd zutreffenden, wiewohl ungraziösen Geberden, verriethen in keinem Zuge feineres Verständniß, innere Empfindung. Dagegen fand sie Gelegenheit, mit dem einschmeichelnden Klang ihres oberen Stimmregisters und mit ihrer Geläufigkeit in fast allen Gattungen von Passagen zu glänzen; ihr Gesang war korrekt, die Wirkung auf das Ohr eine vielfach sehr erquickliche und bei der Eigenthümlichkeit der von Meyerbeer hier gestellten Aufgabe kann Frl. v. Murska jedenfalls als eine sehr werthvolle Ausnahme-Sängerin

für diese Ausnahms-Partie gelten. Sie fand reichlichen Beifall.

Für Hrn. Beck liegt der Hoël offenbar zu hoch, daher mancherlei Aenderungen, Transponirungen ꝛc. nöthig wurden, was aber doch nicht hinderte, daß an einzelnen Stellen im ersten Akt die Intonation in bedenklicher Weise schwankte. Abgesehen von diesen Erschwernissen war Hrn. Beck's Leistung in Spiel und Gesang eine der bekannten Intelligenz dieses Künstlers würdige. Durch die Wucht seiner Stimme auf Effekte etwas massiver Art angewiesen, fühlt sich Hr. Beck natürlich im Ausdruck wilder Leidenschaft am besten zurecht, doch versteht er auch sich zu mäßigen, ist immer eifrig, ja fast ängstlich bei der Sache, und Spiel wie Gesang sind von innerer Wärme durchglüht. Auch Hr. Beck hatte sich vielen Beifalls zu erfreuen.

Der dritte im Erfolg war der Grazer Tenorist Hr. Eppich. Wir möchten uns zwar die Frage erlauben, ob nicht Hr. Erl den Corentin übernehmen und uns die Ausnahms-Berufung eines Fremden ersparen konnte. Dies schmälert überdies keineswegs Hrn. Eppich's Verdienst, welches in einer schneidig scharfen Stimme, deutlicher Aussprache, drastischer Betonung im Einzelnen und unerschütterlicher musikalischer wie dramatischer Routine besteht. Daß Hr. Eppich die Rolle so roh wie möglich gab, schien dem Publikum zu gefallen, und mag wohl gut gewesen sein, da es so packend wirkte. Jedenfalls kann Hr. Eppich auf seinen Erfolg pochen und bei seiner Rückkehr den Grazern Wunder erzählen von den guten Eigenschaften unseres Publikums und den Vorzügen unserer Hofoper.

An den Erfolg der „Dinorah" möchten wir schließlich noch die Bemerkung knüpfen, daß die stehenden Redensarten über die Meyerbeer'sche Reklame-Maschinerie denn doch sehr übertrieben sein mußten: haben wir doch jetzt erlebt, wie ein posthumes Werk, welches durch Aufführung selbst auf den nächsten Provinzbühnen nicht einmal mehr das Interesse der Neuheit im vollen Maße für sich hatte, dennoch so entschieden durchgreift, wie Meyerbeer es bei seinen Lebzeiten nicht hätte besser wünschen können, — ein Beweis, daß hier das Talent, selbst in seiner relativen Dekadenz, noch immer stärker wirkte, als die vielberühmte Geschicklichkeit des Meisters, es zu verwerthen.

Carltheater.

Am 4. März: Zum ersten Mal „Laß den Cäsar los", Lustspiel in 1 A. n. Rosier von Roger; „Der Photograph", Lustspiel in 1 A. n. Mailhac und Halevy von Hohenmark. — 11. März: „Unser Johann", Lustspiel in 1 A. nach Bercousin von . . . . . „Im Waggon", Bagatelle nach Bercousin von R. G. v. A. — Neu in Scene gesetzt: „Durch", „Die Leiden junger Frauen". — Die HH. Bünaussen und Nicolini als neuengagirte Mitglieder.

D. — Von den vier hier oben erwähnten einaktigen Novitäten hatte nur die eine, „Im Waggon", sich eines entschiedenen Erfolges zu erfreuen. Schon die durch den Regisseur gesprochene Einleitung, worin das Publikum ersucht wird, sich die Bühne als das Innere eines Waggons vorzustellen, versetzte die Anwesenden in eine heitere Stimmung, auch ist die Bagatelle kurz, gut dialogisirt, mit guten Einfällen versehen, und wird von Hrn. Ascher und Frl. Müller trefflich gespielt.

Die drei anderen Novitäten dürften bereits für immer wieder vom Repertoir verschwunden sein. „Laß' den Cäsar los" ist eine recht feine französische Bluette, welche zu den besseren Erzeugnissen dieser Gattung gehört; ihren geringen Erfolg möchten wir hauptsächlich der mangelhaften Uebersetzung und der etwas laxen Darstellung zuschreiben, denn als sie einige Tage später bei Gelegenheit der Akademie des Frl. Bouhelier im Original gegeben wurde, fand sie allgemeinen Beifall. „Der Photograph" und „Unser Johann" sind ein paar französische Possen des gewöhnlichsten Schlages, welche trotz der guten Darstellung nicht durchzugreifen vermochten.

In dem vom Kaitheater her bekannten Lustspiele: „Die Leiden junger Frauen" spielte Frl. Singer die Agnes in recht natürlicher und einnehmender Weise, und ließ neuerdings ihre so geringe Beschäftigung bedauern. Hr. Ascher altert gewaltig und wird bald für dergleichen jugendliche Rollen vollständig unmöglich werden. Das Ensemble war gut.

In zwei der Novitäten spielte ein neues Mitglied, Hr. Bünaussen und dürfte sich für zweite Liebhaber- und Episodenrollen als brauchbar erweisen. In dem Lustspiel „Durch" debütirte Hr. Nicolini vom Theater in Linz in der Liebhaberrolle; wir haben jedoch dieser Vorstellung nicht beigewohnt, müssen also eine zweite Rolle des neuen Mitgliedes abwarten.

Wiener Konzertbericht.

Gesellschafts-Konzerte.

Drittes Abonnement Konzert, am 12. März.

⁒/. Das Programm bestand aus einer Haydn'schen Symphonie, zwei Schumann'schen Chören und der Goethe-Mendelssohn'schen „Walpurgisnacht“.

Haydn's Symphonie hören wir in der Regel lieber von einem minder zahlreichen Orchester in einem kleineren Raum: der große Redoutensaal eignet sich besser zur Entfaltung starker Tonmassen und am vorzüglichsten zum Gesang, sowohl einzeln, als im Chor. Wurde aber schon Haydn wieder ein Mal berücksichtigt, was an und für sich nur zu billigen ist, so hätte wohl unter seinen zahlreichen Symphonien eine eben so schöne und minder bekannte gewählt werden können, als die „mit dem Paukenschlag“. So viel zur prinzipiellen Feststellung unserer Programm-Ansprüche, unbeschadet der Freude, die uns trotz alledem durch die alte Bekannte verschafft wurde. In der That war aber auch der Vortrag derselben, seitens des Herbeck'schen Orchesters, ein durchweg lobenswerther, und müssen wir namentlich für die mäßigen Zeitmaße, welche ein ruhiges Entfalten der einfachen Schönheit dieser Musik, so wie ein Betonen und Auffassen jedes feinen Einzelzuges gestatteten, Hrn. Herbeck dankbar sein.

Vortrefflich sang der Singverein die Schumann'schen Chöre, Uhland's „Schifflein“ und Eichendorf's „Im Walde“. Ersteres gilt uns als eins der schönsten Stücke, die Schumann geschrieben, seine Charakteristik verbindet sich darin mit melodischem Reiz. Das zweitgenannte wurde stark applaudirt, und Hr. Herbeck fand sich denn auch gleich bereit, es zu wiederholen.

Ueber die „Erste Walpurgisnacht“ haben wir uns nach deren kürzlich erfolgter Aufführung in einem philharmonischen Konzerte eingehend geäußert. Eine Vergleichung der beiden Aufführungen fällt, was die Alt-, Baß- und Tenorsoli betrifft, zu Gunsten jener ersten Aufführung aus, indem diesmal der Altpart sehr schwach, und auch der Baß relativ schwächer als bei den Philharmonikern besetzt war und Hr. Walter, der hier wie dort den Tenorpart sang, diesmal weniger disponirt schien. Was endlich den Bariton betrifft, der für die Wirkung des Ganzen von entscheidender Wirkung ist, so konnte man sich hier an Hrn. v. Bignio's, wie dort an Hrn. Hrabanek's schöner Stimme erfreuen, doch was jener an Reinheit der Intonation, das ließ dieser an Deutlichkeit und Bestimmtheit der Betonung vermissen. Die beiden Orchesterleistungen hielten einander die Wage, der Chor des Singvereines hat dagegen ein viel besseres Material zur Verfügung als der alte Theaterchor, leistete demgemäß um so viel Besseres; und was endlich die Auffassung des Ganzen durch den Dirigenten betrifft, so müssen wir es lobend hervorheben, daß Hr. Herbeck die höchst unpassend komische Färbung, welche Mendelssohn dem „Chor der Wächter und des Volkes“ gegeben hat, durch ein langsameres Tempo und eine gedämpfte Schattirung des Ausdruckes nach Möglichkeit zu mildern suchte. Das Publikum schien von der Gesammtaufführung sehr befriedigt.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel

„Hadrian“. Tragödie in fünf Akten von Paul Heyse. Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz. 1865.

H. Th. R. Paul Heyse hat uns in neuester Zeit mit der Tragödie „Kaiser Hadrian“ beschenkt, der wir uns natürlich mit vielem Interesse zugewandt haben. Aber weder poetische Schönheiten, an welcher die Tragödie reich ist, noch selbst überraschende Gedanken vermögen den Mangel an wirklich dramatischem Interesse zu ersetzen. Ein dramatischer Nerv fehlt dem „Kaiser Hadrian“ entschieden; daher vermag derselbe auch nicht zu erwärmen. Eine geistvolle Dame, mit welcher der Referent die Tragödie Heyse's gemeinschaftlich las, wollte darin den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele als die bewegende Kraft des Stückes erblicken. Aber abgesehen davon, daß das kein Objekt für ein Drama wäre, dürfte man unserer Tragödie schwerlich einen solchen Gedanken unterlegen und müssen wir der Auffassung unserer Freundin das Goethe'sche Wort entgegenstellen: „Im Auslegen seid immer munter; legt ihr nichts aus, so legt ihr doch was unter“. Genug, die Tragödie Heyse's krankt für uns an dem Mangel einer leitenden Idee, welche Handlung und Charaktere durchdringt, gestaltet und dadurch auch erhebend und erwärmend auf die Hörer zurückwirkt; darin liegt es auch, daß wir uns für keine Persönlichkeit derselben interessiren können. Wir sind wahrlich gegen diese Tragödie des begabten Dichters nicht spröde, wir geben ihr auch willig die einzelnen dichterischen Schönheiten zu, aber ein Drama, welches diesen Namen verdient, hat uns Heyse damit nicht geschaffen. Wenn die leitende Idee und ihre Gliederung in der Handlung und den Personen einander nicht das Gleichgewicht halten, wird man niemals in eine dramatische Bewegung hineingerissen werden. Bei Paul Heyse's „Kaiser Hadrian“ vergißt der Leser oder Zuschauer keinen Augenblick über die Handlung die Träger derselben, sondern er erwartet mit Ungeduld, daß ihnen endlich eine Sonne leuchten möge, welche das Einzelne und Besondere mit ihren Strahlen durchdringt. Wir glauben nicht, daß die Aufführung dieses Stückes von der Bühne herab unser Urtheil durch den Erfolg Lügen strafen wird.

Korrespondenz-Nachrichten.

C. P. **Innsbruck.** (Jubiläum des Musikvereines. Akademischer Gesangverein. Münchener Schauspiel-Gäste.) Die vielen Gesangvereine und Kränzchen, welche in unserer assoziationslustigen Zeit wie Pilze aus dem Boden schießen, zapfen auch unserem hochverdienten Musikvereine, auf dessen Kosten sie sich gleich verderblichen Schmarotzerpflanzen vollsaugen, nur zu viel seines Lebenssaftes, seines Markes ab. Diese Neulinge bieten da ein buntgewürfeltes Register von Unterhaltungen als Lockspeise an und sind der Käufer gewiß, während dem nur ernste Ziele in's Auge fassenden Musikvereine sogar die Getreuen, Einer nach dem Andern, aus der ohnedies schon gelichteten Schaar abtrünnig werden. Er, der nun bald ein halbes Jahrhundert des erfolgreichsten Wirkens zählt und sich mit Recht seiner Leistungen als Lehr- und Kunstinstitut rühmen kann, ringt mühsam um das Dasein. Mag sein, daß mancher Balken dieses Gebäudes faul oder angefressen ist, — sein Siechthum hält mit der eigenen Schuld keineswegs gleichen Schritt. Wir sind nicht sanguinisch genug, um dem Vereine zu seinem Jubiläum eine neue, bessere Aera zu prophezeien. — Jüngst gab unser akademischer Gesangverein sein erstes Vereins-Konzert. Nebst Männerchören von W. Speyer und H. Schäffer hörten wir den durch seine scharf akzentuirten Fragen und die sinnige Tiefe ausgezeichneten Chor aus „der Rose Pilgerfahrt", von Schumann: „Bist du im Wald gewandelt?" dann den bombastisch-lärmenden Matrosenchor aus dem „fliegenden Holländer" von R. Wagner. Was eine von Jahr zu Jahr wechselnde Sängerschaar durch fleißiges Studiren und Ausdauer vollbringen kann, das hat der Verein in diesem Konzerte vollends geleistet. Ein großer Theil dieses durchschlagenden Erfolges gebührt unstreitig dem vortrefflichen Chormeister Hrn. Jurist Torggler, der unermüdlich seiner Aufgabe nachstrebt. Lieder von Schumann, von Fr. Lutz recht gut gesungen, und die Es-dur-Sonate op. 12. von Beethoven, welche Hr. Alliani mit einer Dilettantin spielte, erhöhten den Genuß des Abends. — Unsere Theater-Misère zu verblümen, hat Direktor Sallmayer Gäste aus München verschrieben, von welchen Fr. und Hr. Straßmann, erstere besonders in der Rolle der Medea, die volle Bewunderung des stets vollen Hauses fanden, während es Frl. Brandt, welche mit dem Karneval zu konkurriren hat, nicht recht gelingen wollte, entschiedenen Erfolg zu erringen.

F. **Prag.** („Prinzessin Montpensier", Fürst.) Die erste größere Novität des zweiten Theaterjahres (über die Leistungen des eben abgelaufenen ersten folgt der Bericht in nächster Nr.) der gegenwärtigen Direktion war das fünfaktige Schauspiel „Prinzessin Montpensier" von Brachvogel, dessen erste Aufführung am 5. d. M. stattfand. Ein zahlreich versammeltes Publikum folgte der bis ans Ende spannenden Handlung mit Interesse, rief die Träger der Hauptrollen, Frl. Keßler und die HH. Sauer und Hallenstein, wiederholt und nahm überhaupt das interessante Stück sehr günstig auf. Der Dichter hat hier den Krieg der Fronde nach seiner Weise bearbeitet und die historischen Gestalten für seinen Zweck umgemodelt. Aber abgesehen von dieser Willkürlichkeit verfuhr er konsequent und ließ die Ereignisse einander naturgemäß folgen. Um dem historischen Stoffe auch ein romantisches Interesse zu verleihen, schuf der Dichter, — nach dem Vorbilde der Episode mit Max und Thekla mitten in dem stürmischen Treiben des dreißigjährigen Krieges, — ebenfalls eine Liebesepisode, welche sich von den wilden Parteikämpfen ablöst und Anfangs als Idylle, später als Tragödie, schließlich als befriedigendes Schauspiel erscheint: es ist das Verhältniß der Prinzessin Montpensier zum Kapitän Tarascon. Durch das Ganze zieht ein lebendiger, frischer Geist, der den Scenen Wirkung, den Figuren Antheil und dem Schluße, dieser Achillesferse neuerer Dramen, Beifall verschafft. Die Sprache ist einfach, kräftig, ohne je phrasenhaft zu werden. Am gelungensten ist, wenn man von dem Unhistorischen in der Zeichnung abstrahirt, Ludwig XIV. geschildert. Die Prinzessin ist allzu schwankend und erscheint zu oft in ungünstigem Lichte. Tarascon hüllt seine Gesinnungen und Pläne in ein mysteriöses Dunkel, ohne daß die Nothwendigkeit dieser Geheimnißthuerei irgendwo hervortritt. Endlich Helden wie Turenne, Candé sind rein episodisch behandelt, Colbert, der Finanzmann, muß im Kriegsrath den Ausschlag geben. Das Stück war sorgfältig einstudirt. Frl. Keßler behandelte die Titelrolle mit vielem Eifer; für die hochdramatischen Momente gebricht es ihr an Pathos, desto besser gelingen ihr Gefühlsmomente, so hier die Scene auf der Bastille. Dem Könige gegenüber war aber ein viel entschiedenerer Ton am Platze, um glaublich zu machen, daß dies dieselbe Dame ist, welche später von der Bastille herab in die königlichen Reihen feuern läßt. Sehr gut fand sich Hr. Sauer mit dem Könige ab; die Scenen, in denen er hervortrat, verdanken seinem energischen Spiele die Hälfte ihrer Wirkung. Weniger disponirt war diesmal Hr. Hallenstein (Tarascon); bei ihm überwog das heroische Element, wiewohl nach der dichterischen Intention die Gefühlsseite nicht minder zu berücksichtigen ist. Von Episodenfiguren trat nur Hr. Kühns (Turenne) hervor. — Direktor Fürst aus Wien eröffnete am 4. d. M. einen Cyklus von Vorstellungen im Neustädter Theater mit den Operetten „Das Pensionat" von Suppé, „Bauer und Debardeur" von Stix und der Posse „Maurer und Techniker" von Berla.

⁓ **Prag.** (Konzerte.) Ungeachtet die Faschingszeit allen konzertlichen Manifestationen nicht sonderlich günstig ist, so wußte doch das Programm des zweiten Cäcilienvereins-Konzertes das allgemeinste Interesse zu erregen. Dasselbe brachte außer der, wie ich glaube für Prag neuen A-moll-Symphonie Nr. 3 von Niels Gade (op. 15), nach Felicien David's hier immer gern gehörte Symphonie-Ode „Die Wüste". Ersteres Werk wird zufolge der demselben innewohnenden Frische und oft tief eigenthümlichen Ausdrucksweise gewiß überall beifällig aufgenommen werden; doch erschien uns gerade in diesem Werke der Mendelssohn'sche Einfluß namentlich auf die lyrische Art der Melodienbildung, ja selbst bis auf gewisse orchestrale Klangeffekte hinab etwas zu stark hervortretend. — Von den norwegischen Fjorden bis zu dem heißdurchglühten Wüstensande der Sahara ist zwar ein weiter Sprung, aber doch weiß ihn die Kunst leicht zu vermitteln und die tiefen Eindrücke, welche nordische Pracht und südlicher Gluthenhimmel auf das empfängliche Gemüth hervorbringt, getreu abzuspiegeln. In dieser Hinsicht bleibt David's „Wüste" ein nicht leicht erreichtes Musterwerk der ganzen „descriptiven" Musikliteratur. Da die Aufführung

beider Kompositionen unter der Leitung des Hrn. Direktors Apt eine ganz anerkennenswerthe war, so wurde auch seitens des dankbaren Publikums mit Beifall durchaus nicht gespart Den Solopart in der Symphonie-Ode hatte Hr. Bernard inne, der sich trotz merklicher Heiserkeit seiner Aufgabe ganz gut zu entledigen wußte, leider aber doch durch dieselbe gezwungen war, eine der interessantesten Nummern des Werkes (Gesang der Muezzim) auszulassen. — Von Virtuosen-Konzerten während des Faschings sind jene des rühmlichst bekannten Flötisten Hrn. Terschak besonders hervorzuheben. Schon vor mehreren Jahren habe ich in d. Bl. die Vorzüge dieses trefflichen Künstlers nach Gebühr gewürdigt und es freut mich, mein damaliges Urtheil auch diesmal, jedoch mit noch größerer Bestimmtheit festhalten zu können. Da seit jener Zeit Hr. Terschak auch bei Ihnen konzertirte, so wird dies Wenige genügen. Auch die Ihnen gleichfalls schon bekannten Geschwister Raczek veranstalteten kürzlich ein Konzert und ernteten insbesondere zufolge ihres schönen, gewiß nicht allein auf bloßem mechanischen Fleiß beruhenden Zusammenspieles reichlichen Beifall. Wenn ich schließlich noch des zum Besten der Juristen Freitische abgehaltenen Konzertes gedenke, so geschieht es blos, um einerseits den Erfolg zu konstatiren, den die poetische Klavierspielerin Frl. Sofie Dittrich durch den Vortrag des zweiten und dritten Satzes des Chopin'schen F-moll-Konzertes errang, und andererseits um den eigenthümlichen Eindruck hervorzuheben, den Hr. Švarc dadurch zu erzielen wußte, daß er, wahrscheinlich in seiner Würde als Mitglied des böhmischen Interimstheaters — es für nöthig erachtete, Mendelssohn's zum wahren deutschen Volkslied gewordenes: „Es ist bestimmt in Gottes Rath" in einer böhmischen Uebersetzung vorzuführen. Es genüge hiebei die Bemerkung, daß die Mehrzahl des Publikums dieser Demonstration gegenüber sich ablehnend verhielt. — Ueber die Konservatorien-Konzerte und das in Aussicht stehende dritte Cäcilienvereins-Konzert berichte ich nächstens.

Kleine Chronik.

Ein Gastspiel-Erträgniß. Dawison meldet öffentlich: „Mein Ausflug nach der österreichischen Kaiserstadt, woselbst ich im Theater an der Wien 37 Mal auftrat, war von glänzendem Erfolge begleitet. Der Kasse der Direktion flossen durch mein Gastspiel nahe an 30,000, der meinigen 20,000 Gulden zu, von denen ich 624 Gulden der Schillerstiftung zuwies, dagegen die Einnahme meiner Abschiedsvorstellung mit 2077 fl. des unglücklichen Gutzkow's Gattin einhändigen ließ".

Die Frage über die Marseillaise ist von Hrn. Ed. Fétis von neuem angeregt worden. In der „Indépendance" vom 26. Februar veröffentlicht er ein Feuilleton mit dem Titel: „Wer ist der Autor der Marseillaise?" In dem Artikel nimmt Fétis die Diskussion dort, wo sein Vater sie gelassen, wieder auf und bemüht sich wiederholt zu beweisen, daß der Autor der Marseillaise nicht Rouget de Lisle sei.

Im Brüsseler Hoftheater ist Mermet's Oper „Lara" mit großem Erfolg über die Bühne gegangen.

Der Prozeß des Frl. Kraft mit dem Hamburger Thaliatheater ist zu Ungunsten der genannten Schauspielerin entschieden worden.

Frl. v. Bärndorf's Abgang von Hannover bestätigt sich nicht. Die Künstlerin verbleibt in ihrer bisherigen Stellung.

Die Oper „Roland in Ronceval" ist soeben im Haag zur Aufführung gekommen Der Erfolg hat aber den Hoffnungen, die man daran knüpfte, nicht entsprochen.

Eine Beethoven-Gesellschaft in London hat sich konstituirt. Ihrem Prospekte zufolge hat sie es sich zur Aufgabe gestellt, die Meisterwerke Beethoven's würdig zur Aufführung zu bringen und besonders die Kammermusik zu pflegen. Jeden Winter werden acht Konzerte veranstaltet.

Ein Riesen-Konzertsaal. In Amsterdam ist ein neuer Konzertsaal gebaut worden, welcher der größte Europa's sein dürfte, die Industriepaläste ausgenommen, da er achttausend Personen fassen soll.

Ein weibliches Kammermusik-Quintett ist in Paris angekündigt: Violinen die Frl. Boulay und Castellan, Viola Fr. Birt, Violoncell Frl. Elisa de Try, Piano Frl. Chaugain.

Karoline Ferni, die gefeierte Violin-Virtuosin, welche zur Oper übergegangen war, gedenkt jetzt wieder zur Geige zurückzukehren und zunächst eine große Kunstreise durch ganz Deutschland anzutreten.

Der getanzte Suez-Kanal! Hrn. v. Lesseps ist bei seiner jüngsten Anwesenheit in Florenz dadurch eine besondere Ehre erzeigt worden, daß im Paglianotheater ein Ballet: „Der Durchstich der Landenge von Suez" zur Aufführung kam. Ein würdiges Seitenstück zur „Programm-Musik!"

Dem polnischen Lustspieldichter Alexander Fredro wurde bekanntlich von einem Kreise seiner Verehrer eine Medaille zugedacht. Dieselbe ist nun soeben aus Paris in Lemberg angelangt. Die Arbeit, von Barre, wird als besonders gelungen bezeichnet. Die feierliche Uebergabe der Medaille findet am 26. d. M. nach abgehaltenem Gottesdienste statt. Abends gibt das Lemberger Theater ein Stück des Gefeierten, nebst lebenden Bildern, welche die Hauptscenen seiner übrigen beliebtesten Stücke darstellen, und mit Betheiligung des Chors des Lemberger Musikvereins.

In Prag hielt der Verein der Freunde von Kirchenmusik am 11. d. M. seine Generalversammlung ab. Auf dem Programme stand der Bericht des Geschäftsführers und des Kassiers, die Wahl von vier Ausschußmitgliedern und der Antrag des Ausschusses auf Abänderung der Statuten in Bezug auf Ehrenmitglieder. Die Beseda umělecká veranstaltete am 4. d. M. im dortigen Sophiensaal ihr zweites Abonnement-Konzert und brachte u. A. als Novität: „Kamarynskaja", Orchester-Scherzo von M. Glinka. Bericht in nächster Nr.

Todesfälle. In Linz starb der Schauspieler Bartilla, einstiger Liebling des dortigen Theaterpublikums; in Darmstadt am 12. Februar Fr. Albertine Kläger, Gattin des Hofschauspielers W. Kläger; in Rostock am 12. Februar der Opernsänger Zehle, während einer Vorstellung vom Schlage getroffen; in Paris der gewesene Orchesterdirektor der großen Oper, Dietsch, gleichfalls in Folge eines Schlaganfalles. Am

12. März starb zu Salzburg der frühere Opernsänger Bielczicky. Er hatte seine musikalische Laufbahn in Prag begonnen, später in Wien am Kärnthnerthortheater, am Dresdener Hoftheater u. a. O. gesungen und fungirte nachmals unter Pokorny in der Josefstadt und an der Wien als erster Tenor in verdienstlichster Weise. Zuletzt war er Lehrer am Mozarteum.

Lokales.

Der offiziellen „Wiener Abendpost" gibt in letzter Zeit das Operntheater viel zu schaffen. Ueber die „Stehle-Frage" und die „Dinorah-Angelegenheit" wurden alle erdenklichen Gründe, welche zur Entschuldigung der Direktion dienen können, angeführt; wenn trotzdem niemand überzeugt wurde, so trägt die Vertheidigerin keine Schuld: eine verlorene Sache kann eben nicht gerettet werden, und Mohren weiß waschen zu müssen ist ein undankbares Geschäft. Nun verkündet uns die „Abendpost", daß das neu in Scene gesetzte Ballet „Paquerette" im Jahre 1854 mit Frl. Plumket und Hrn. St. Léon vielen Erfolg hatte, aber seitdem nicht gegeben werden konnte, weil „eine entsprechende Besetzung der Hauptrollen nicht vorhanden war". Da nun seit 1858 in den ersten Fächern des Ballets keine wesentliche Veränderung eingetreten ist, so scheint es daß Frl. Couqui und ihre Kollegen sieben Jahre gebraucht haben, um für die „Paquerette" „entsprechend" zu werden.

Auf der bekannten Sperrsitz-Börse vor dem Operntheater geht es an den Dinorah-Tagen sehr lebhaft zu: Parterresitze werden gewöhnlich mit 5½ fl. notirt; die Nachfrage mag noch so groß sein, der Bedarf wird immer gedeckt. Für die andern Vorstellungen, wo das Theater leer bleibt, sind Sitze auch an der Kasse zu bekommen.

Kapellmeister Esser hat für die Dedikation der im philharmonischen Konzert aufgeführten „Suite" vom Kaiser die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Frl. Bouhelier, welche hier in der „Dame aux Camélias" einen so guten Erfolg hatte, veranstaltete am 12. Mittags im Carltheater eine Akademie, welche gut besucht war und vielen Beifall fand. Von den beiden kleinen Stücken: „Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée" von Musset und „Brutus, lâche César" von Rosier, gefiel besonders das zweite. Den meisten Beifall fand aber Frl. Bouhelier mit der Deklamation Viktor Hugo'scher Verse. Frl. Tellheim und Hr. Wachtel sangen Lieder und Frl. Couqui tanzte zwei Pas, mit ihrem Bruder und Hrn. Frappart. Auch da gab es Beifall in Menge.

Im Carltheater debütirte gestern Hr. Tewele aus München in „Romeo auf dem Bureau" als neuengagirtes Mitglied.

Frl. Christ, von ihrer verdienstlichen Mitwirkung an dem Dawison'schen Gastspiel in guter Erinnerung, ist von Mai ab an der Wien engagirt. Wahrscheinlich für das Fach der nichtbeschäftigten Mitglieder.

Die Konkordia-Vorstellung findet doch am 30. März an der Wien unter Mitwirkung der Damen Rettich, Wolter, Mathes, der HH. Wagner, Sonnenthal, La Roche, Lewinsky, Förster, Gabillon, statt. Da das Bauernfeld'sche Stück „Die Bauern von Weinsberg" im Burgtheater nicht zur Aufführung kommen wird, ist die Mitwirkung der Hofschauspieler im Widerspruch mit dem jüngsten „Erlaß".

Die „Oesterreichische Revüe" bringt in ihrem letzterschienenen Band einen Artikel von Laube über Fichtner, welcher manche feine Einzelbemerkung über den von der Bühne geschiedenen Künstler, wie auch über das Publikum des Burgtheaters enthält.

Grillparzer's „Esther"-Fragment soll in der Akademie für den Akademischen Krankenverein, am 2. April, mit Fr. Gabillon in der Titelrolle zur Aufführung kommen.

Das Josefstädter Theater scheint abermals einer neuen Krise und Umwandlung entgegenzugehen. Wir lesen nämlich in der „Presse": „Wegen anhaltender Unpäßlichkeit des Direktors Hoffmann ist die Administration des Josefstädter Theaters in die Hände eines Hrn. Springer gelegt worden, jedoch mit der Beschränkung, daß der Direktor in wichtigeren Fällen die Entscheidung sich selbst vorbehält. Die getroffene Maßregel wird übrigens in der an die Mitglieder jener Bühne gerichteten Anzeige nur als eine provisorische bezeichnet, da Hr. Flerx, der Erbe des Direktors Carl, binnen kurzem die gesammte Leitung des Josefstädter Theaters übernehmen werde".

An der Wien kam gestern unter persönlicher Leitung des Komponisten die Offenbach'sche „schöne Helene" zur ersten Aufführung. In der Titelrolle debütirte die als Nachfolgerin der Gallmeyer engagirte Lokalsängerin Frl. Geistinger, an welche sich Theaterfreunde noch von der Josefstadt her, vor etwa zwölf bis fünfzehn Jahren, erinnern werden.

Der Orchester-Verein der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete vorgestern Abends eine Produktion, bei welcher die Mozart'sche Symphonie in drei Sätzen, die Bach-Esser'sche Passacalia, die Spohr'sche „Jessonda"-Ouvertüre, das Weber'sche Konzertstück von Hrn. Schenner und ein Viotti'sches Violin-Konzert von Hrn. Lindberg gespielt wurden. Die Ausführung war unter der Leitung des Professors Heißler, eine recht befriedigende. Frl. Kraus sang einige Lieder.

Konzerte der nächsten Woche: Morgen Sonntag Mittags, Operntheater: Philharmoniker, für das Schubert-Denkmal. (Nur Schubert'sche Werke.) Donnerstag 23. März Abends, Musikvereinssaal, Hr. Pecco-Baldini, Gesangslehrer. Samstag 25. Mittags, Redoutensaal: Akademischer Gesangsverein. („Die Frithjof-Sage", Kantate von Max Bruch unter persönlicher Leitung des Komponisten.)

Briefkasten der Redaktion. 11. — 17. März: F. L. in Berlin: Bereits erledigt. — ‡‡ in Prag, Ed. K. hier, c . . x hier, H. Th. R. in Berlin. A. G. in Braunschweig, K. W in Brünn: Erhalten. — ∞ in Prag: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Anzeiger der Recensionen über Theater und Musik.

Zu Nr. 11. **Erscheint gratis.** 18. März.
Wien. Insertionsg. für die 3-gesp. Zeile 5 kr. — 1 Ngr., die 2-gesp 10 kr. — 2 Ngr., ganzsp 15 kr. — 3 Ngr (excl. Stempel). 1865.
Beilagegebühr 3 fl. — 2 Thlr

Notizen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat soeben ihren Rechenschaftsbericht über das Verwaltungsjahr 1863/4 und das Protokoll der letzten, am 21. Dezember 1864 abgehaltenen Generalversammlung veröffentlicht. Folgendes ist daraus ersichtlich: An die Stelle des während des Verwaltungsjahres abgetretenen Direktions-Mitgliedes Professor Rösner rückte der als Ersatzmann gewählte Hr. Türk in die Direktion; bei der diesmaligen Ergänzungswahl wurde Hr. Winter an die Stelle des Hrn. Stubenrauch in die Direktion gewählt. Die Stelle eines Archivars wurde kreirt und mit 300 fl. systemisirt, so wie für die Gebarung im Archiv eine neue Instruktion erlassen. (Seitdem ist bereits Hr Nottebohm, der schon früher mit der Reorganisation des Archivs betraut gewesen war, zum Archivar ernannt worden.) Es wurde beschlossen, für Werke, welche von der Gesellschaft zum ersten Male aufgeführt werden, einen Ehrensold zu zahlen. Ueber die Baufrage ersehen wir, daß der von Hansen umgearbeitete Plan von der Direktion definitiv angenommen wurde; über die finanziellen Aussichten schweigt der Bericht. Das Konservatorium hatte 269 Zöglinge (172 männliche und 97 weibliche), wovon 106 ganz. 33 halb vom Schulgeld befreit waren. An Schulgeld wurde nahe an 9000 fl. eingenommen. Eine neue Einrichtung waren die regelmäßigen Uebungen in der Kammermusik unter der Leitung des Hrn. J. Hellmesberger. Den Unterstützungsfond für bedürftige Zöglinge empfiehlt die Direktion der Beachtung des Publikums; auch die kleinste Gabe dient für einen edlen Zweck. Der Lehrkörper des Konservatoriums hat einen Pensionsfond gegründet.

Der Altlerchenfelder Kirchen-Musik-Verein führt folgende Kompositionen unter der Leitung des Hrn. Rumenecker auf. Am 19. März: Tantum ergo von Suppé, Messe von Lorenz mit Einlagen von Weiß und Rudolph; am 25.: Tantum ergo von Rumenecker, Messe von Eibler mit Einlagen von Eibler und Seyler; am 26.: Segen-Messe mit Volksgesang; am 2. April: Tantum ergo von J. S. Bach, Messe von Abbé Vogler mit Einlagen von Nanini und d'Astorga.

Zu St. Karl Borromäus auf der Wieden kommen folgende Tonwerke zur Aufführung: Am 19. März: Vokalmesse von Abbé Vogler; am 25.: Messe von Schnabel; am 26.: Vokalmesse von de Vittoria; am 2. April: Vokalmesse von Palestrina; am 9.: Vokalmesse von Orlando di Lasso; am 16.: Messe von Jos. Haydn; am 17.: Messe von Führer.

Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 12.

Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

25. März 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Mozart's verdeutschter „Figaro".

Akt 3 (eigentlich 2.)
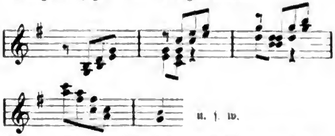
C—x. Indem wir die Fortsetzung der im letzten Halbjahre des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift (Nr. 36 und 37) begonnenen Textänderungen im deutschen „Figaro" dem Publikum vorzulegen im Begriff sind, verhehlen wir uns keineswegs, daß ein wirklich fruchtbringendes und bleibendes Resultat dieser eben so winzig scheinenden als Mühe verursachenden Arbeit erst dann zu hoffen wäre, wenn entweder andere mit der Sache vertraute und befreundete Federn mit gegenwärtigem Versuche in Wechselwirkung träten, oder — noch besser — ein für Mozart'sche Kunst sich interessirender Verleger zur Herausgabe eines neuen billigen Klavierauszuges sich entschlösse, in welchem es uns möglich wäre, alle von uns vorgeschlagenen Text-Umgestaltungen bis in's Kleinste zu verwerthen. Es dürfte dadurch nicht allein die Möglichkeit geboten werden, dem poetisch fühlenden Sänger durch Hinwegräumung einer Menge von sprachlichen, rhythmischen und ästhetischen Uebelständen eine große Wohlthat zu erweisen, sondern auch dem Musiker wäre zugleich ein bedeutender Spielraum gegönnt, so manchen unsinnigen Arrangements der Partitur, durch die oft die feinsten Züge des Komponisten verwischt oder verballhornt wurden, ein für alle Mal den Garaus zu machen *). Ein Verleger aber dürfte sich selbstverständlich wiederum erst finden, wenn derselbe weiß, was er zu gewärtigen hat, und somit fügen wir im Folgenden dem früheren A das B hinzu.

In Nr. 16 (Duett)

nur wenige Aenderungen:

Graf. So lang hab' ich geschmachtet
Fruchtlos und ungeliebt.
(statt: ohn Hoffnung dich geliebt.)
Sus. — — — —
Graf. Harrst du mein im Garten?
Sus. — — —
Graf. Werd ich umsonst nicht warten?
Sus. — — — —
Graf. — — — —
Sus. — — — —

*) Nur eine Probe statt vieler: Einer Sängerin begleiteten wir die Schelmen-Arie der Susanna (Nr. 12) „Venite, inginocchiatevi", in welcher — wir können leider trotz alles Suchens den betreffenden Klavierauszug hier nicht auffinden — allerdings die Fagott, Oboe- und Flötenmotive



u. s. w.

sich recht breit machten, aber von der ganzen, so neckisch-reizenden und belebenden Violin-Figur



auch nirgends im entferntesten die Rede ist. Ein anderer Klavierauszug — er ist vom „Don Juan" — sucht nach Kräften dem im Treffen ungeübten Sänger eine hilfreiche Eselsbrücke zu bauen, unbekümmert, was auf diese Weise an wichtigen Momenten für die Begleitung verloren geht.

Graf. So harrst du mein im Garten?

und später stets:

Du bist im Garten?

(statt: Du kommst in (!) Garten?)

Wir hätten gern noch das etwas zu frivole:

„Die wird gar leicht verachtet,
Die sich zu früh ergibt".

mit andern Worten vertauscht, sowie den Anfang des A-dur: „So athm' ich denn" u. s. w. dem Italienischen homogen rhythmisirt; allein gerade bei diesem so überaus viel — auch in Privatkreisen — gesungenen Duett drängten sich Reim und althergebrachte Gewohnheit so sehr in den Vordergrund, daß wir unserer in der Vorrede ausgesprochenen Maxime, nur das dringendst Nothwendige zu ändern, treu zu bleiben uns veranlaßt sahen, immer jedoch und selbstredend glücklicheren Vorschlägen entgegensehend.

Nr. 17. (Recitativ und Arie.)

Statt:

„Ich will euch — will euch schon streng
genug bestrafen"

besser:

Ich schwöre — ich schwöre dies mit
Strenge zu ahnden.

S. 137:

Tutto giova a un raggiro.
Alles hilft mir zum Ausgang.

S. 140 und 141:

Gia la speranza sola
delle vendette mie
quest' anima consola
e giubilar mi fa.

Hoffnung der schnellen Rache,
Hoffnung der schnellen Rache,
erfüllt mein Herz mit Wonne
und macht zur Lust die Pein;
sie macht zur Lust,
zur süßen Lust die Pein,
zur süßen Lust die Pein.

Am Sextett, Nr. 18,

wüßten wir nicht eben viel zu rütteln, da im Ganzen die deutsche Vulgata ihren Zweck erfüllt. Denn wenn wir auch gern das „Kind der Liebe" der Mutter und „Sohn der Liebe" des Vaters (— warum denn verschieden, da es italienisch gleichlautet? —) hinweggeräumten: so finden wir dennoch keine dem musikalischen Rhythmus entsprechende Uebertragung. So bleiben nur folgende Kleinigkeiten: Gleich zu Anfang:

D. Curzio. Ei suo padre? ella sua madre?
l'Imeneo non può seguir.

Warum nicht wörtlich:

„Er der Vater? sie die Mutter?
mit der Hochzeit ist's vorbei!"

Hierauf:

„Ja", (statt „no") mit der Hochzeit u. s. w.

S. 145 u.

Fig. No t'arresta.
„Sei vernünftig".

S. 146

D. Curzio. [:Freme, e smania:] dal furore etc.
„Wahrlich vor Schmerzen,
vor Verzweiflung, Wuth und Schmerzen" u. s. w.

(Die übliche Lesart läßt das „vor" ganz fehlen, und bleibt auf diese Weise sinnlos.)

S. 149 o. Marcelline (in wörtlichem Anschluß — denn „der Gatte", von dem die alte Uebersetzung hier schon redet, enthüllt sich ja später —)

„Laß Groll und Verachtung, du Töchterlein süßes,
umarme die Mutter, die sein ist und dein".

Daselbst u.: Suo padre? im Munde Aller — entweder stets (wie oben „die Mutter"): „der Vater?" oder doch wenigstens konsequent: „sein Vater?", nicht bald „sein", bald „dein", bald „der".

Zum Schluße endlich, um den gleichen Urtext auch deutsch in eine Phrase abzurunden:

Sus. }
Marc. } O Wonne, o Freuden nach Qualen und Leiden.
Bart. }
Fig. }
D. Curzio. O Qualen, o Leiden nach Wonne und Freuden.
Graf. O Qualen, o Leiden statt Wonne und Freuden.

Dann Alle:

„Wie klopfet der Puls mir mit doppeltem Schlag!"

ein Text, der sich allen einzelnen Melodienbruchstücken mit Bequemlichkeit unterlegt.

Die folgende

Nr. 19 (Recitativ und Arie der Gräfin)

schreiben wir der Deutlichkeit halber ganz aus, indem wir die wenigen stehen gebliebenen Stellen einklammern, die Begründungen aber der zum Theil sehr wichtigen Aenderungen (z. B. gleich der Eingangsworte: „Und Susanna kommt nicht") bis auf wenige bedeutsamere dem Sänger oder Kritiker anheimstellen.

Recitativ.

Und Susanna nicht hier? Wie ich zittre! [Wüßt' ich nur wie mein Gatte den Antrag aufgenommen! Kühn scheint es immer, was ich heut wagen will. Der Graf ist heftig, voll von Mißtrauen; er wird toben. Allein was thut's?] Ich wechsle meine Kleider mit denen von Susanna und sie mit meinen. Diese Nacht ist uns günstig.... [O Himmel, zu welch' einer niedrigen Rolle bin ich gezwungen durch des Gatten Schuld], der mich in unerhörtem Wechsel von falscher

Treulosigkeit, Verdacht, Verachtung und Argwohn — erst geliebt, dann verabsäumt, zuletzt verrathen, und nun mich zwingt, gar falsches Spiel zu treiben. *)

Arie (Andante).

Wo, wo seid ihr, freudvolle Stunden
jener süßen und sel'gen Zeit?
wohin eilte, treulos geschwunden,
seiner Lippen falscher Eid?
O, daß für den Missethäter
dieses Herz so zärtlich spricht!
Doch der Glaub' an den Verräther
schwindet meinem Busen nicht;
doch der Glaube
schwindet meinem Busen nicht,
Wo, wo seid ihr, ihr hehren Stunden
jener süßen und sel'gen Zeit?
wohin eilte, ohn' Treu geschwunden
seiner Lippen falscher Eid? **)

(Allegro).

Ach, daß einst durch feste Treue,
die verzweifelnd liebt voll Schmerz,
meine Hoffnung sich erneue,
zu umfahn sein treulos Herz!

Nr. 20 (Duett).

Sus. Wohlan denn!
Gräfin (diktirend — die Stichworte der Susanna lassen wir aus —):
Wenn in sanften Abendlüften
unsrer Felder Garben weh'n,
bei der Pinien süßen Düften .....
Weit'res wird er schon versteh'n.
Sus. Ja gewiß, er wird's versteh'n.
Beide. Ja gewiß, er wird's versteh'n.
Gräfin: Zeige, was du geschrieben.
Sus. Wenn in sanften u. s. w.
Ja gewiß, er wird's versteh'n,
er wird's versteh'n, er wird's versteh'n,
er wird's versteh'n.

Der Humor des immer sich wiederholenden „il capira, il capira" konnte durch das unterbrochene: „Gewiß, das wird" — „er schon versteh'n", der früheren Uebersetzung nur in Schatten gestellt werden, und ließ sich ohne Mühe treu wiedergeben.

(Schluß folgt.)

*) Die Vulgata läßt, abgesehen von dem zur Musik so matten



nicht allein den musikalischen Vordersatz plötzlich ab- und unterbrechen, sondern bringt überdies den Gegensatz: „prima amata, indi offesa" u. s. w. gerade um eine rhythmische Incision zu spät.

**) Die veränderte Rhythmik der Musik mit Beibehaltung des zu beiden musikalischen Versionen passenden italienischen Textes zwang den deutschen Uebersetzer zu obigen wenigen, aber durchaus wesentlichen Wortänderungen.

Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthema's.

Von Moriz Hauptmann.

(Schluß.)

Chromatische Fortschreitungen des Themas sind in allen Fällen chromatisch zu beantworten. Wo dieselben zu ungeeigneter Beantwortung führen, ist das Thema selbst nicht für die Fuge geeignet. So ist dieses Thema z. B.:

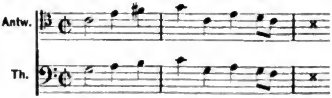


nicht zu beantworten, da der erste Schritt in der Antwort nicht anders geschehen kann, als von G nach C und der Fortgang:

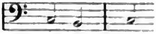


nicht zu dem entsprechenden Schlusse führen kann.

Wo im Thema die beiden Dominantterzen, a—h auf einander folgen, wird die Antwort e—fis erhalten müssen, denn eine Sekundfolge von Terztönen ist nur an der gleichen Stelle des G-dur-Tonartsystems zu finden:



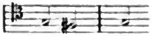
In der Regel wird die Ober-Dominantterz mit der tonischen beantwortet, oft wird man aber genöthigt, wie im vorstehenden Falle, sie mit der Dominantterz der Ober-Dominanttonart zu beantworten. Der Gang



wird auch nicht gut durch:



beantwortet, besser mit:



da durch die Terzbewegung der ersten Antwort ein harmonischer Stillstand entsteht, wo im Thema durch die

Melodie ein Akkordwechsel bezeichnet wird. Dagegen das Thema:



besser mit e als mit fis beantwortet wird:



Wo die Antwort mit leitereigenen Tönen richtig geschehen kann, ist sie immer der modulirenden vorzuziehen.
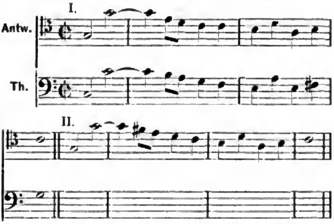
Ein sekundweises Herabtreten nach einer Bindung wird in der Antwort möglichst beizubehalten sein, in Rücksicht auf die harmonische Behandlung einer solchen Fortschreitung, da die angebundene Note gern als Dissonanz gebraucht wird, die sich in dem herabgehenden Tone auflösen will; daher die folgende Stelle, die eine ganz richtige Beantwortung in dem Ueberstehenden haben würde, doch besser auf die zweite Art beantwortet wird:

I.

Antw.

Th.

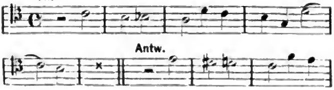
II.



Ausweichung des Themas in die Unter-Dominant oder Berührung dieser Tonart in der Antwort ist zu vermeiden, weil dadurch die Haupttonart an tonischer Selbständigkeit verliert. Daß nach einem gehörten B, durch welches die F-dur-Tonart bezeichnet wird, die Dominantterz h wieder eintritt, stellt die Tonart C-dur nicht in dem Maße wieder her, als wenn nach dem fis sich ein F wieder hören läßt.

Nur bei chromatischen Fortschreitungen oder bei Beantwortung derselben wird ein B sich ohne Nachtheil einstellen können. Besser ist es dann, wenn die chromatische Fortschreitung h—B im Thema, die entsprechende fis—F in der Antwort erscheint:

Th.





Daß in solchen Regeln etwas für alle Einzelfälle Giltiges nicht ausgesprochen werden kann, versteht sich von selbst, sie sollen nur auf wesentliche Bedingungen, die im Allgemeinen gelten, die Aufmerksamkeit lenken.

Den besten Anhalt, um die richtige Beantwortung eines Fugenthemas zu erhalten, wird immer die genaue Beachtung der Terz- und Leittöne gewähren, in Verbindung mit der regelrechten, d. h. vernünftigen Gegensetzung von Tonika und Dominant.

Die Antwort auf C kann G oder F sein; die Antwort auf G ist C oder D; die Antwort auf F nur C (in seltenen Fällen B), auf e, h oder a; auf a nur e; auf h, e oder fis; auf D ist sie A aus dem G-dur-System oder G.

	Thema.	Antwort.
	C	G, F.
	D	A, G.
	e	h, a.
	F	C, (B).
	G	C, D.
	a	e.
	h	e, fis.
aus G-dur	A	D.
	fis	h.
aus F-dur	B	F.
	d	a.

Für die Beantwortung der Mollthemen sind besondere Regeln nicht zu geben nach dem, was im Vorigen über die Beschaffenheit der Phrase nach ihrem Inhalt an Grund-Quint- und Terztönen gesagt ist.

Es ist aber zu bemerken, daß, da der Leitton unseres Mollsystems in der Tonart selbst ein Korrelatives nicht findet, durch die Antwort, wenn das Thema den Leitton enthält, immer eine andere Molltonart herbeigezogen wird. Für das gis der A-moll-Tonart wird dis oder cis in der Antwort eintreten, E-moll oder D-moll angesprochen werden. In der Dur-Tonart beantworten sich h und e, beides Leittöne aus derselben Tonart: h—C, e—F.

Wenn der Schluß des Thema's in der Tonika geschieht, so wird die Antwort bei der Dur-Tonart in die Quint führen, nicht aber mit dem Dominantakkord schließen können, der immer ein Dur-Akkord ist, sondern mit dem Moll-Dreiklange der Quint schließen, so daß a-moll und e-moll einander beantworten. Ebenso wird das Thema nicht mit dem Dominant-Akkord schließen

können, weil dann die Antwort mit dem Dur-Dreiklange der Tonika schließen müßte; denn es kann dem Dur-Dreiklange nur wieder ein Dur-Dreiklang antworten.

Das Thema kann sonach, wenn es moduliren soll, nur nach der Moll-Tonart der Quint übergehen, die Antwort führt sodann nach der Moll-Tonart der Tonika zurück: dem dis — E des Themas steht ein gis — A der Antwort entgegen, oder umgekehrt.
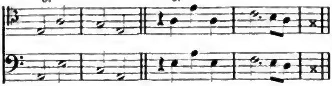
Die Mollterz der Dominant wird aber hier mehr in Anspruch genommen, als wir es sonst in heutiger Musik zu hören gewohnt sind; ebenso die große Sext, die bei unserer Molltonleiter nur in der aufsteigenden, weiter führenden Bewegung vorkommt, hier aber auch zurückschreitend, wo sie dann, unserem Tonartsbegriff nach, dem E-moll-System als zweite Stufe angehört. Die Harmonie der Mollfuge wird bei sachgemäßer Behandlung eben wegen des häufigen Vorkommens großer Sext und kleiner Septime leicht einen Anklang an alte Kirchentonart, namentlich der dorischen erhalten, in welcher diese Stufen leitereigen und harmoniebestimmend sind.

Einige Beantwortungen von Themen in der Molltonart mögen hier nachfolgen:
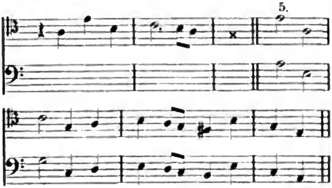
1. 2.



3. 4.
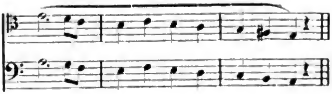


5.
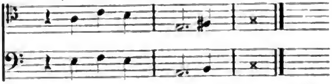


6. a



b.



7.



Jedes Fugenthema muß einen bestimmten Schlußton haben; es soll einen selbständigen Satz bilden und darf nicht mit einem durchgehenden oder weiterführenden Tone endigen, ebenso wenig auf einem rhythmisch akzentlosen Taktgliede. Ebenso die Antwort. Das Thema kann, wenn es nicht modulirt, zum Schluß auf Grundton oder Terz des tonischen Dreiklanges führen; dann wird die Antwort mit Grundton oder Terz des Dominantakkordes schließen. Wenn das Thema nach der Dominant modulirt, wird es Grundton oder Terz der Quint zum Schlußton erhalten, dann schließt die Antwort mit Grundton oder Terz der Tonika. Derselbe Schluß ergibt sich auch, wenn das Thema ohne Modulation auf den Dominantakkord geführt hat.

Die Natur der Tonart und Tonleiter im Dur- wie im Molltonartsystem, findet sich erklärt und theoretisch nachgewiesen in meinem Buche: „Die Natur der Harmonik und der Metrik“. Leipzig 1853.

Diese Disziplinen sind in das Wesen der Fuge tief eingreifend. Was hier gesagt wurde, ist dem Wissenden meist Bekanntes. Das Eine aber ist zu betonen und zur Kenntnißnahme zu empfehlen: es ist die Konstruktion des Tonartsystems in Bezug auf den Unterschied seiner Terz- und Quinttöne nach meiner Bezeichnung der Töne mit groß oder klein geschriebenen Buchstaben. Es beruhen darauf recht eigentlich die Bedingungen der richtigen Beantwortung eines Fugenthema's mit der harmonischen Behandlung; und man wird mit dieser Einsicht die betreffenden Regeln nicht für pedantischen Zwang halten können, sondern sie eben nur für die Förderung der Wahrheit, in der Natur der Sache begründet, erkennen müssen. In guten Fugen findet sich diese Unterscheidung immer beobachtet, sie ist implicite im Praktischen enthalten, explicite wird sie in den Lehrbüchern über die Fuge nicht zur Sprache gebracht. Für alles Tiefergehende muß auf das vorgenannte Buch verwiesen

werden; dahin gehört eben auch die Erklärung der Natur des Molltonartsystems, die man dort findet.

Von neueren Werken wird E. F. Richter's „Lehrbuch der Fuge" (Leipzig, 1859) zum Studium dieses Gegenstandes sich zweckmäßig erweisen.

Herr Louis Köhler als musikalischer Geschichtschreiber.

Von Robert Eitner.*)

Was gibt es wohl Leichteres als Geschichte zu schreiben? Man nimmt die Forschungen Anderer und gießt darüber eine würzige Sauce, wobei man noch den Vortheil genießt, mit Leichtigkeit die vom Publikum so gefürchtete wissenschaftliche Trockenheit zu umgehen, und sich bei ihm in Gunst und Ansehen zu setzen. Doch das Ausschreiben wird ein gefährliches Unternehmen, wenn es ohne jegliche Kenntniß der Quellenbücher geschieht, denn tückische Dämonen lauern zwischen den Zeilen, umnebeln die Sinne und verstellen die Buchstaben.

Hr. Louis Köhler hat meinem geschichtlichen Aufsatze über Klavierinstrumente in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom Jahre 1862 schon zweimal die Ehre gegeben, ihn für seine Arbeiten zu benützen, das erste Mal in seinem Buche: „Der Klavierfingersatz ꝛc." Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, und das andere Mal in Nr. 4 und 5 der „Recensionen" unter der Aufschrift: „Wie spielte man vor Händel und Bach Klavier?" Das erstere kenne ich nur ganz oberflächlich, bei letzterem aber hatte ich, als Abonnent d. Bl., vollkommene Muße, Vergleiche mit meiner Arbeit zu machen, und so fand ich meine Forschungen Satz für Satz in richtiger Folge wieder, nebst Druckfehlern und einigen Ungenauigkeiten. Hr. L. Köhler wird entschuldigen, wenn ich mir als Urheber jener Fehler einige Berichtigungen erlaube.

Nr. 5, S. 68, Sp. 2 theilt Hr. L. Köhler den Fingersatz der transponirt jonischen Oktavgattung von F—f mit:

	F	G	A	B	C	D	E	F
Linke Hand:	4	3	2	1	4	3	2	1

und schließt daran die Bemerkung, daß es doch seltsam sei, den Daumen gerade auf die Obertaste B zu setzen, während man sonst überall geflissentlich den Daumen umging. Ich muß mich hiebei des Fehlers anklagen, daß ich in meiner Arbeit (S. 42, Sp. 2 der „Neuen Zeitschrift für Musik") nicht besonders hinzugesetzt habe, daß man in alter Zeit, wie noch jetzt in England, vier Finger und den Daumen zählte, der kleine Finger also mit 4, der Zeigefinger mit 1 und der Daumen mit 0 bezeichnet wurden. Obiger Fingersatz heißt also mit unserer jetzigen Bezeichnung:

f	g	a	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
5	4	3	2	5	4	3	2

Hr. L. Köhler hätte wohl durch sein eigenes Raisonnement darauf hingeleitet werden können, daß die Alten, bei der Abneigung den Daumen zu gebrauchen, denselben nicht bei etwaiger Anwendung auf eine so unbequeme Weise gebrauchen würden. Wenn mir entgegnet werden sollte, daß in dem Beispiele S. 69, Sp. 2 der Daumen auf As zu stehen kommt, (hier sind die Finger mit 1—5 bezeichnet), so muß ich darauf aufmerksam machen, daß die ganze Lage der Hand, durch die vielen Obertasten hervorgerufen, eine erhöhte ist, und der Daumen auf eine Endnote kam. Bis an das Ende des 18. Jahrhunderts bevorzugte man immer noch mehr den Fingersatz 2323 ꝛc., als 321321, und zwar aus dem einzigen Grunde, weil die Hand beim Gebrauch des Daumens eine ganz andere Lage annehmen mußte.

Hr. L. Köhler hätte sich am besten instruiren können, wenn er jenen „unbekannt gebliebenen B. C. Maier", (wie er S. 69 angibt), in der Hand gehabt hätte, der nebenbei bemerkt so bekannt ist, wie jeder andere ältere Schriftsteller, von dem wir zwei Werke besitzen; (siehe Becker's musikalische Literatur S. 290 und 336 unter Joh. Friedr. Bernh. Caspar Maier oder Mayer), dort *) würde Hr. L. Köhler folgende Bezeichnung gefunden haben:

	C	D	E	F	G	A	H	c
rechte Hand:	0	1	2	3	0	1	2	3
d. h.	1	2	3	4	1	2	3	4
linke Hand:	1	0	1	0	1	0	1	0
d. h.	2	1	2	1	2	1	2	1

Gleich darauf finden wir einen „gewissen Lorenz Milger, den man nur als Herausgeber einer musi-

*) Wir geben auf besonderen Wunsch des Verfassers dieser Einsendung Raum, ohne jedoch den sachlichen Werth derselben allzu hoch anzuschlagen. In dem Aufsatze des Hrn. Ludwig Köhler waren uns allerdings auch schon einige Unklarheiten aufgefallen. Vielleicht nimmt derselbe Gelegenheit, dieselben nun auch seinerseits aufzuklären. A. d. R.

*) „Musiksaal 1741", wie ich das Buch kurzweg bezeichnet habe; der vollständige Titel lautet: „Museum musicum theoretico-practicum, d. i. Neueröffneter theoretisch und praktischer Musiksaal ꝛc." Hall in Schwaben, 1732. 4. Die mir vorgelegene zweite Auflage führt nur den deutschen Titel und erschien in Nürnberg, J. J. Cremer 1741. 4.

kalischen Bibliothek um 1740 kennt", verzeichnet. Diesem Lorenz Milger geht es mit seinem Namen, und dabei sehr bekanntem Namen, ganz merkwürdig. Der Korrektor meines Aufsatzes in der „Neuen Zeitschrift für Musik" hat einen Milzer daraus gemacht, wie es wohl auch bei Hrn. Köhler heißen soll, er heißt aber weder Milger noch Milzer, sondern ist jener bekannte Lorenz Mizler v. Kolof, von welchem Becker, Fétis rc. gegen sieben Schriften über Musik anführen. Ich fand es damals nicht nöthig, die Redaktion zu ersuchen, den Namen zu berichtigen, da ich Name und Werk für zu bekannt hielt; ich bedauere, daß ich mich geirrt habe.

Es kann jedem Geschichtsforscher nur angenehm sein, wenn er sieht, daß seine Forschungen von Anderen benützt werden, doch muß dieses Benützen immer von einem gewissen eigenen Fond von Belesenheit unterstützt sein, sonst wird das Einfachste verdreht und mißverstanden.

Das deutsche Theater in Prag.

Ueberſicht des Theaterjahrs. — Novitäten.

F. — Die Direktion wich von der bisherigen Uebung, das Theaterjahr unmittelbar vor Ostern zu beendigen, ab und schloß dasselbe, nach Ablauf der Abonnements-Vorstellungen, am 20. Februar. Dieses erste Theaterjahr der Direktion Wirsing bestand aus einer Kette von Schwierigkeiten, welche dieselbe sich zum großen Theile selbst bereitet hatte; denn das Publikum war ihr mit berechtigten Hoffnungen entgegengekommen, hatte lange Zeit seine sanguinische Geduld behauptet und ist noch heute jeden Augenblick bereit, an eine Wendung zum Bessern zu glauben.

Die Direktion hätte nichts weiter zu thun gehabt, als die in den sechs Jahren des Thomé'schen Regimes erzielten Resultate durch vollkommene Beseitigung der noch übrigen Mängel zu ergänzen, also die alten guten Errungenschaften zu behalten und die alten schlechten Acquisitionen mit neuen guten zu vertauschen. Dieses, soweit es überhaupt möglich war, konnte allein die Aufgabe der neuen Direktion sein. Allein sie erschwerte sich von vornherein ihre Arbeit dadurch, das sie jene alten bewährten Kräfte nicht zusammen hielt und namentlich vom Schauspiel Fr. Burggraf, Frl. Raabe und Hrn. Oberländer (der übrigens, wie es heißt, wieder in's Engagement tritt,) von der Oper die Damen Brenner und Zawiszanka, sowie Hrn. Krén gehen ließ. Was Hrn. Rokitansky betrifft, so war er nicht zu halten, was freilich auch von Frl. Raabe zu gelten scheint. Aber jener anderen fünf gediegenen Mitglieder entäußerte sich die Direktion von selbst, und hatte einen auch nur annähernden Ersatz dafür keineswegs in Bereitschaft; daß dies Letztere sich bewahrheite, zeigt eklatant die gegenwärtige, also nach einem Jahre erzielte Besetzung der durch den Abgang jener Kräfte erledigten Fächer. So hat Fr. Burggraf bis jetzt faktisch keine Remplaçantin als Anstandsdame erhalten; mit Frl. Rottmayer ist das naive Fach allerdings gut besetzt, aber den Vergleich mit der Raabe kann sie doch nicht aushalten; Hr. Oberländer wird zurückberufen, offenbar deshalb, weil man immer wieder zum bewährt Guten zurückkehrt; auch Frl. v. Therey vermag die Brenner nur theilweise zu ersetzen, während Frl. Zawiszanka noch keine würdige Nachfolgerin gefunden hat; endlich hat das Engagement der HH. Franosch und Lück den Verlust von Rokitansky und Krén nicht in Vergessenheit gebracht. Wir wollen damit der Direktion nur in's Gedächtniß rufen, daß ihr erster Schritt keiner zum Besseren war.

Weiter war darauf zu sehen, die Lücken von der Thomé'schen Zeit her auszufüllen, und in diesem Punkte war Hr. Wirsing glücklicher, indem er für das Charakterfach in Hrn. Kühns eine treffliche Kraft mitbrachte, das tragische Fach mit den Frl. Porth und Keßler entsprechend, dann in der Oper das Baritonfach mit Hrn. Robinson tüchtig besetzte. Mancherlei Veränderungen in dem jetzigen Personal lassen ein endgiltiges Urtheil darüber gegenwärtig noch nicht fällen; so verlieren wir drei unserer besten Opernkräfte in Fr. Rainz-Prause, in den HH. Robinson und Eilers; für die zwei erstgenannten sind Frl. Schneider und Fr. Eghardt bereits engagirt. Im Allgemeinen wird man nicht leugnen können, daß die Direktion, hatte sie einmal ihren Fehler erkannt, sich redliche Mühe gab, denselben wieder gut zu machen; leider machte sie dabei oft die unangenehme Erfahrung, daß es viel leichter ist, einen Fehler zu begehen, als ihn zu verbessern. Im ersten Theaterjahr waren 47 Debüts, darunter 27 ganz fruchtlose, die der Direktion unnütze Kosten bereiteten; Altistinnen allein traten 8 auf. Immerhin ist die Sorgfalt des Hrn. Wirsing, die er auf die stete Ergänzung des Personals verwendet, nur anzuerkennen. Nicht so günstig kann das Urtheil über das Repertoir des ersten Jahres lauten. Zwar bringt die Uebersicht, die wir gleich mittheilen,

manche recht ansehnliche Zahl, allein wir sprechen unseren Tadel nicht in Bezug auf Novitäten oder klassische Stücke aus, sondern hinsichtlich der unrichtigen Vertheilung des Repertoirs. Es fehlte diesem an der nöthigen Mannigfaltigkeit; dieselben Stücke wurden zu oft und zu bald nach einander wiederholt, ferner war auch das Verhältniß der Oper zum Schauspiel kein richtiges, indem oft eine Woche hindurch gar keine Oper aufgeführt wurde und dann wieder mehrere Opern einander unmittelbar folgten. Alles dies wäre leicht zu vermeiden gewesen, und man hätte durch größere Abwechslung mancherlei gewonnen: einmal daß die Darsteller und Sänger nicht zu sehr ermüdet wurden, dann daß das Publikum sich nicht bald am Schauspiel, bald an der Oper übersättigt hätte, endlich daß neue Stücke nicht so bald als abgespielt erschienen wären; was den letzteren Punkt betrifft, so läßt sich nicht leugnen, daß sich „Pietra", „Edda", „Montjoye", wenn man zwischen den einzelnen Aufführungen dieser Novitäten größere Zwischenräume hätte eintreten lassen, nicht in so kurzer Zeit der Vergessenheit anheim gefallen wären. Lassen wir eine Uebersicht des Repertoirs folgen.

Das erste Theaterjahr der Direktion Wirsing vom 28. März 1864 bis 20. Februar 1865 umfaßte 323 Vorstellungen, darunter 272 im, 51 außer dem Abonnement. Von diesen gehörten 206 dem Schauspiel, 117 der Oper an. Novitäten wurden 22 aufgeführt, darunter 1 Trauerspiel: „Pietra" von Mosenthal; 5 Schauspiele: „Heinrich von Schwerin" von Meyern, „Eine Tochter des Südens" von Fr. Birch-Pfeiffer, „Montjoye" von Feuillet, „Edda" von Weilen und „Hans Lange" von Heise; 10 Lustspiele: „Günstige Vorzeichen", „Der Mädchen Waffen" und „Nein", sämmtlich von Benedix, „Die Sterne wollen es" von Pohl, „Ein geadelter Kaufmann" von Görner, „Unsere Alliirten" von Ida Görner nach dem Französischen, „Männer von heute" und „Ein schlechter Mensch" von Rosen, „Rezept gegen Schwiegermütter" nach dem Spanischen, „Sie hat ihr Herz entdeckt" von Müller; zwei Possen: „Frühere Verhältnisse" von Nestroy und „Lokalsängerin und Postillon" von Kaiser; 3 Opern: „Undine" von Lortzing, „Lara" von Maillart, „Perdita" von Barbieri; 1 Operette: „Des Spielmanns Lied" von Eilers. Neueinstudirt wurden im Schauspiel: „Medea" von Grillparzer, „Richard Savage" von Gutzkow, „Nur eine Seele" von Wolfsohn, „Herzog Albrecht" von Meyr, „Minister und Seidenhändler" von Scribe, „Käthchen von Heilbronn" und „Prinz von Homburg" von Kleist, „Rokokko" von Laube, „Phädra" von Racine; in der Oper: „Josef" von Méhul, „Belisar" von Donizetti, „Hans Heiling" von Marschner, „Jessonda" von Spohr. Das klassische Repertoir des Schauspiels fand eine entsprechende Vertretung und zwar erschien: Shakespeare mit 5 Werken 8 Mal: „Die Widerspenstige" (3 Mal), „Hamlet" (2 Mal), „Romeo und Julie", „Viel Lärm um nichts" und „Sommernachtstraum" (je 1 Mal); Schiller mit 6 Werken 10 Mal: „Die Räuber", „Maria Stuart", „Jungfrau von Orleans" und „Tell" (je 2 Mal), „Kabale und Liebe" und „Braut von Messina" (je 1 Mal); Goethe mit 5 Werken an 9 Abenden: „Faust" (4 Mal), „Geschwister" (2 Mal), „Egmont", „Clavigo" und „Iphigenia" (je 1 Mal); Lessing mit 2 Werken an 4 Abenden: „Minna von Barnhelm" (3 Mal), „Emilia Galotti" (1 Mal); Kleist mit 2 Werken an 3 Abenden: „Käthchen von Heilbronn" (2 Mal), „Prinz von Homburg" (1 Mal); Moreto mit 1 Werk an 1 Abend: „Donna Diana"; Racine mit 1 Werk an 1 Abend: „Phädra". Ferner brachte das bessere Repertoir: Benedix mit 9 Werken (worunter 3 einaktige) 19 Mal, Fr. Birch-Pfeiffer mit 4 Werken 7 Mal, Mosenthal mit 3 Werken 7 Mal, Gutzkow mit 3 Werken 6 Mal, Laube mit 3 Werken 6 Mal, Grillparzer, Freytag und Brachvogel mit je 1 Werke 2 Mal, Halm mit 1 Werke 1 Mal. Von 21 Opernkomponisten wurden 33 Werke gegeben, und zwar vertheilten sich die Vorstellungen folgendermaßen: Meyerbeer 18 Mal, Verdi 14, Donizetti 12, Rossini 11, Gounod 7, Lortzing 6, Kreutzer, Marschner und Maillart je 5, Mozart, Weber, Wagner und Auber je 4, Halevy, Spohr und Bellini je 3, Boieldieu und Flotow je 2, Beethoven, Méhul und Barbieri je 1 Mal. Die Operette war bloß an 2 Abenden vertreten, nämlich durch „Spielmanns Lied" von Eilers. Knüpfen wir an diese Uebersicht eine Betrachtung, so müssen wir eingestehen, daß die Novitäten durchaus mit Rücksicht auf die relativ besten Erscheinungen gewählt sind, und daß wir nur mit Bedauern Schlesinger, von dem uns noch manche Bluette unbekannt ist, vermißt haben, daß dagegen die Reprisen nicht immer eine glückliche Auswahl erfuhren; so pflegte sonst Shakespeare viel häufiger auf unserer Bühne zu erscheinen, ferner fehlten Calderon und Hebbel gänzlich, auch Molière zählten wir sonst zu den Unsrigen, endlich ist Bauernfeld für jedes Lustspielrepertoir eine Nothwendigkeit, und wir haben

ja auch in Hrn. Hallenstein einen bewährten Darsteller für Fichtner'sche Rollen. In der Oper weisen wir besonders auf Mozart, Beethoven, Auber und Wagner nachdrücklich hin.

Sehr löblich ist, daß die Direktion vorwiegend auf deutsche Werke Rücksicht nimmt; dies hindert aber nicht, Stücke anderer Nationen, die sich bei uns entweder lange eingebürgert haben, oder doch erst in letzter Zeit Lieblingsstücke wurden, von Zeit zu Zeit vorzuführen: so zweifeln wir nicht, daß das Publikum anstatt gehaltloser Possen, wie „Robert und Bertram", „Weltumsegler" u. s. w. die oft genug wiederholt wurden, lieber Reprisen von „Invaliden der Ehe", „Nur Mutter", „Gesandtschaftsattaché", „Demi-Monde" gesehen hätte. Aber freilich scheiterte das Zustandekommen solcher Lustspiel-Vorstellungen an dem Mangel einer Anstandsdame. Seltsam bleibt auch die gänzliche Vernachlässigung der Operette zu einer Zeit, wo Offenbach so beliebt ist, wo in Wien stets neue und mit Erfolg gegebene Werke dieses Genres erscheinen; in der nächsten Saison scheinen sich bessere Aussichten dafür zu entwickeln, indem u. A. Offenbach's Operette „Die schönen Weiber von Georgien" vorbereitet wird. Endlich hinsichtlich der Gastspiele ist im Schauspiele nur ein bedeutendes zu nennen, nämlich das des Frl. Janauschek, desto mehr in der Oper; hier erschienen die HH. Tichatschek, Steger, Naudin, Schütky, Schnorr und Mitterwurzer.

Im Allgemeinen ergibt sich aus der bisherigen Betrachtung, daß im Repertoir noch ein abgeschlossenes System fehlt, ein System nämlich, das dem Geschmacke eben dieses Publikums angepaßt wäre. Wie oft machten wir die Bemerkung, mit wie ängstlicher Sorgfalt man ephemere Stücke, seien es Novitäten oder Reprisen, einstudirte, wie man zur „würdigen" Besetzung von Possen Schauspielkräfte ersten Ranges verwendete; warum wurde nicht dieselbe Sorgfalt guten Stücken gewidmet, die sich auch pekuniär besser verwerthet hätten? Sehr langsam hat sich die Direktion die Kenntniß des Bodens verschafft, ja sie ließ sich hiebei nicht selten beirren. Jetzt scheint sie in diesem Punkte das Richtige gefunden zu haben, wofür schon der Umstand bürgt, daß sie Kräfte wie Sauer, Hassel, Dolt, Oberländer den Wünschen des Publikums zufolge dem Institute wieder erwarb: aber das Repertoir bedarf noch einer Lokalisirung.

Wir kommen nun zu den Reformen der jetzigen Direktion, die nicht unwesentlich sind, wiewohl sie sich nicht immer als Verbesserungen bewährten. Die augenfälligste Reform besteht in der Hebung der Ausstattung. Man kann durchaus behaupten, daß jetzt jede Vorstellung in anständiger Weise ausgestattet erscheint, daß besonders Dekorationen und Kostüme stets einen geschmackvollen Anstrich haben; wir haben es endlich so weit gebracht, daß Goethe's „Faust" in einer würdigen Umgebung hervortritt, und daß überhaupt für klassische Dramen mindestens ebenso viel geschieht, wie für Luxusopern und Spektakelpossen. Auch auf angemessene Gruppirungen wird Rücksicht genommen, nur die Maschinerien haben noch das Ideal von Vollkommenheit nicht erreicht. Ein fernerer Fortschritt zeigt sich in der pietätvollen Behandlung bedeutender Werke. Vor Allem beweist dies das Streben, sie auch in den untergeordneten Rollen sorgfältig zu besetzen, wobei freilich zu bemerken ist, daß die Art der Besetzung nicht immer die richtige ist. Ebenso erwarb sich die Direktion um solche Werke ein Verdienst dadurch, daß sie bisher weggelassene Stücke derselben in ihr Recht einsetzte, so in „Robert", „Hugenotten", „Jüdin". Ein dritter Fortschritt besteht in der Verbesserung des Ensembles; wir rechnen dahin das genaue Vertrautsein der Darsteller mit ihren Rollen, das rasche Zusammenspiel.

Dagegen hat die Abschaffung der Beneficen sich als unzweckmäßig herausgestellt; einmal verlor die Direktion dadurch die Veranlassung zu einer Zahl von etwa 30 Vorstellungen außer dem Abonnement, und sah sich auch deßhalb genöthigt, das Theaterjahr um einen Monat früher zu schließen, indem sie sonst nach Ablauf der Abonnement-Vorstellungen am 20. Februar nichts als lauter Aufführungen bei aufgehobenem Abonnement, ohne irgend eine besondere Veranlassung und deßhalb vor leeren Häusern hätte geben müssen. Ueberdies entzog sie sich dadurch eine hübsche Anzahl von sicheren Einnahmen; denn die Einnahmen der Beneficen vertheilen sich gleichmäßig auf den Benefizianten und die Direktion, und beliebte Mitglieder hatten hiebei stets eine stark besuchte Vorstellung, wie z. B. Hr. Sauer bei seinem vorjährigen Benefice im „Bemoosten Haupt". Endlich gaben sich die Benefizianten selbst Mühe, interessante Novitäten zu bringen. Was ferner die theilweise Aufhebung der Rollenfächer betrifft, so kann ihr auch nur bedingt beigestimmt werden. Man war sonst gewöhnt, z. B. den Charakterdarsteller nur in seinem Fache wirken und allenfalls schärfere Chargen darstellen zu sehen, während Hr. Kühns außer diesen auch Rollen, die in dieses Genre nicht gehören, gibt, wie etwa den Emir Ab-del-Kader im „Artesischen Brunnen", den Diener Tramio in der

„**Bezähmten Widerspenstigen**", den Brandin in „Montjoye" u. s. w. Daß er diese Aufgaben auch gut löste, kömmt hier nicht in Betracht; denn jeder Darsteller hat alle seine Sorgfalt seinem Fache zuzuwenden, und Hr. Kühns hätte vielleicht den Montjoye noch besser gespielt als den Brandin.*) Auch das Alterniren in den Rollen erweist sich nicht immer als vortheilhaft; so ist die Lucia eine tüchtige Leistung des Frl. v. Terey, und der Versuch der Kainz-Prause in derselben Rolle bekundete sich nur als Experiment, während wieder das Gretchen des Frl. v. Terey gesanglich hinter der Leistung der Fr. Kainz-Prause stark zurückbleibt. Was sollen wir erst zu den Experimenten mit Frl. Beitl sagen, die bald den Sybel im „Faust", bald wieder die Agathe im „Freischütz" gibt? Auch bei den HH. Bachmann und Bernard wird von dem Unterschied zwischen heroischen und lyrischen Partien sehr oft Umgang genommen.

Schließlich wollen wir auch die jüngsten Erscheinungen auf unserer Bühne betrachten. Von Novitäten ist vor Allem Paul Heyse's „Hans Lange" zu nennen, dessen erste Aufführung am 17. Februar mit günstigem Erfolge stattfand; die ersten drei Akte erweckten ein lebhaftes Interesse, das sich aber im vierten zum Theile verlor. Wir haben es hier mit einem kräftigen, bühnenwirksamen Stücke zu thun, das effektvolle Scenen, ganz gut ausgeführte Charaktere, aber keinen richtigen Abschluß hat. Daß es aber, wie hier gemeint wurde, dem Stücke an Poesie fehle, können wir nicht finden; es liegt doch wohl ein gutes Stück Poesie darin, daß der Bauer Lange, dem der Hofmarschall den Prinzen Bugslaff übergibt, damit er ihn verbauern lasse, anstatt dessen die edlen Keime in dem Prinzen nährt, die guten Regungen in ihm stets zu beleben weiß, und ihn zum echten Herzog erzieht. Die Aufführung war eine vorzügliche. In der Titelrolle hat Hr. Hassel unsere Erwartungen übertroffen; er traf das schlichte, derbe und dabei gescheidte Wesen des Bauers sehr glücklich. Auch Hr. Sauer (Bugslaff) wurde seiner minder dankbaren Rolle gerecht, und die Scenen zwischen ihm und Hrn. Hassel gewannen durch das frische Zusammenspiel. Sehr ergötzlich und wirksam war Hr. Frey (Henning), während Fr. Frey die alte Gertrud mit charakteristischen Zügen einfach und maßvoll zeichnete. Frl. Rottmayer (Dörte) befriedigte. Kleinere Novitäten waren: „Die erste Soirée", zweiaktiger Schwank von Georg Horn, ein abgeschmacktes Machwerk, welches gebührend abgelehnt wurde, und „Im Wartsalon erster Klasse", welches einaktige Lustspiel von Hugo Müller das alte Thema von „Am Klavier" variirt, aber freilich pikant und wirksam; die etwas zu gedehnte Situation wurde von Hrn. Hallenstein und Frl. Keßler sehr frisch dargestellt. Ueber die erste größere Novität des zweiten Theaterjahres — „Prinzessin Montpensier" — haben wir schon berichtet. Neueinstudirt wurde Wenzel Müller's Singspiel: „Die Schwestern von Prag", ohne besondere Wirkung zu machen; der läppische Text voll Prügelscenen verdarb den guten Eindruck, den die frische, anmuthige Musik im Mozart'schen Style hervorgebracht hatte. Drastisch wirkten die als Schwestern von Prag verkleideten HH. Hassel und Eichenwald. — Gäste waren die Baritone HH. Mitterwurzer, Appé und Zottmayr. Die Gastspiele des Hrn. Mitterwurzer beherrscht hier ein eigenes Verhängniß; auch diesmal schloß er schon nach dreimaligem Auftreten, nachdem er außer dem Don Juan noch den Templer in „Templer und Jüdin" (2 Mal) gesungen hatte. Das Organ des Künstlers erschien merklich angegriffen, doch entschädigte die tüchtige Gesangsweise und die höchst ausgebildete Aktion. Der hiesige Gesangsinstitutsdirektor Hr. Appé gab aus Gefälligkeit den Nevers in den „Hugenotten", welche Nebenrolle er mit würdigem Anstande durchführte. In Hrn. Zottmayr aus Hannover, der ein Gastspiel als Luna im „Troubadour" eröffnete und als Hoël in „Dinorah", Karlos in „Hernani" und Leontes in „Perdita" fortsetzte, lernten wir einen sehr stimmbegabten Sänger mit vortheilhaftem Aeußeren kennen; die Gesangsmanier ist ausgesprochen italienisch, das Organ voll und kräftig, besonders schön ist der Triller. Dagegen fehlt es dem Vortrage jeweilig an Ausdruck und darum an Wirksamkeit, und das Spiel ist nur dürftig. Für das Primadonnenfach debütirte Frl. Schneider aus Danzig als Donna Anna, Norma und Valentine mit durchgreifendem Erfolge und wurde sofort engagirt. Diese günstige Aufnahme erklärt sich aus drei Momenten, nämlich aus der bedeutenden, über die Anfängerin weit hinausgehenden Sicherheit und Energie im Gesange, aus der erstaunlichen Leichtigkeit, mit der Frl. Schneider die höchsten Töne nimmt, endlich aus der wahrhaft dramatischen Lebendigkeit des Spiels. Diese Eigenschaften kulminirten in den „Hugenotten", im Duett mit Marcel. Daneben ist Manches freilich noch nicht entwickelt,

*) Die Aufhebung, resp. Zersplitterung der Fächer ist eine allgemeine Erscheinung des modernen Theaters, und kann wohl billiger Weise einer einzelnen Direktion nicht zur Last gelegt werden. Einer intelligenten Direktion liegt es freilich ob, auch die gute Seite dieser Erscheinung zu benützen. A. d. R.

was für die Primadonna nothwendig ist. Es ist dies die Fülle und Gleichmäßigkeit des Tons, die Ausbildung der tiefen Töne, die Leichtigkeit der Koloratur, das Maßhalten in höheren Lagen. Daß aber Frl. Schneider entwickelungsfähig ist, behaupten wir entschieden, wie denn auch das Publikum das Talent der Debütantin vollkommen würdigte. Als Adalgisa und Azucena trat Frl. Flies aus Breslau auf, und zwar mit getheiltem Erfolge. Die Stimme klingt in der tieferen Lage sehr angenehm, dagegen die Höhe dünn, oft ganz matt. In Offenbachs „Orpheus", der theilweise neueinstudirt erschien und besonders in den Damenpartien gut besetzt war, sang eine Anfängerin, Frl. Walter, die Euridice; diese eine Partie bekundete ein hübsches, schwaches Stimmchen und nettes Spiel.

Wiener Theaterbericht.

An der Wien.

Am 17. März: Zum ersten Mal „Die schöne Helena", komische Oper in drei Abtheilungen nach Meilhac und Halevy. Deutsch von F. Zell und J. Hopp. Musik von J. Offenbach. — Frl. Geistinger: Helena, als Antrittsrolle.

C. — Der Komponist des „Orpheus" hat mit seiner „schönen Helena", wie uns dünkt, eine entschiedene Mesalliance gemacht. Eine Parodie kann überhaupt nur dann wirksam sein, wenn der Stoff, der parodirt wird, uns irgendwie näher am Herzen liegt oder doch lebhafter interessirt. Man denke sich die Witze des „Figaro" oder „Kladderadatsch", anstatt wenige Tage, mehrere Monate oder Jahre hinter den Ereignissen hergehen, — und sie verpuffen wirkungslos. Oder man stelle sich vor, daß Hr. Swoboda seine köstliche Parodie des blonden Schwagers von Adelina Patti uns jetzt, und seinen Anti-Dawison „Narr-Ciß" in zwei Jahren erst vorführte, — wie abgeschmackt wäre das! Aehnlich ergeht es uns aber mit der von den HH. Meilhac und Halevy zu dem Text der „schönen Helena" verarbeiteten mythischen Episode. Daß die griechische Götter- und Heldensage nicht eine Menge der köstlichsten parodistischen, zu allen Zeiten wirksamen Stoffe darbiete, läugnen wir gewiß nicht. Gerade der „Orpheus" ist ein Beleg dafür. Aber dort sind eben aus der halbverklungenen Sagenwelt einige schlechthin verständliche oder allgemeinbekannte Züge und Charaktere herausgegriffen und in's Lächerliche umgestaltet. Wie komisch wirkte schon an und für sich die Metamorphose Nestroy-Zeus oder Treumann-Pluto, und wie greifbar ist die Parodie, wenn Orpheus auf Geheiß der „öffentlichen Meinung", vulgo Fr. Grobecker, die Eurydice aus der Unterwelt heraufholen geht!

„Greifbares" führen uns die HH. Meilhac und Halevy nun freilich auch in der „schönen Helena" gar Manches vor, dasselbe gehört aber zum überwiegend größten Theil einem so starken Genre an, daß wir gestehen, die äußersten Grenzen des „Mythologischen" scheinen uns hier erreicht zu sein. Schöpft man jedoch diese Nuditätenwürze von der Fabel ab, so bleibt ein bedenklich mageres Gericht von Langweile übrig, an dem sich der gesunde Heißhunger unseres Publikums nicht für lange satt essen wird.

Die Urheber der „schönen Helena" scheinen diesen poetischen Mangel selbst gefühlt zu haben. Sie haben ihn wenigstens mit allerhand Beiwerk zu verdecken gesucht. Die lang und breit ausgezogene Festkonkurrenz im ersten Akt, das vielleicht in Frankreich komisch wirkende, an unserem Publikum jedoch ziemlich spurlos vorübergehende Gänsespiel im zweiten Akt, sowie endlich die meisten der Nebenfiguren an und für sich, besonders Achill, die beiden Ajäre, selbst Agamemnon und Klytemnästra, nehmen im Verhältniß zu ihrer sehr geringen komischen Bedeutung einen viel zu großen Raum ein.

Und was soll man nun vollends von der sittlichen Grundlage der Haupthandlung sagen! E. Schelle charakterisirt sie (Feuilleton der „Presse" vom 19. d. M.) trefflich mit folgenden Worten: „Die schöne Helena erzählt dem Priester Kalchas ihre Lebensschicksale, wie sie auf einem griechischen Café-Chantant ihre ersten Erfahrungen gemacht habe, und wie sie ihr Lebensschiff, nachdem es verschiedentlich gescheitert, endlich glücklich in den Hafen einer soliden Ehe mit Menelaus bugsirt habe. Sie ist in Paris, noch ehe sie ihn gesehen, nach Art der Pariserinnen aus Neugierde verliebt, wird es vollends, sobald sie ihn als Schäfer erblickt; sie liebt ihren Mann nicht, was ebenfalls dem guten Ton in Paris entspricht, äußert aber den löblichen Vorsatz, die eheliche Treue nicht zu verletzen; nimmt freilich, als Paris ihrem nächtlichen Lager naht, die Thatsache gern für einen Traum, enthüllt ihm auf sein Begehren ihre Schönheit, und als Menelaus, von einer unfreiwilligen Reise plötzlich zurückkehrend, beide überrascht, und die Verwandten und Freunde herbeiruft, da hält sie ihrem Ehemann in Kouplets einen Dekalog seiner ehelichen Pflichten für solchen Fall vor, der die Emanzipations-Grundsätze unserer ele-

ganten Löwinnen in Betreff der Ehe nicht klarer darlegen kann. Wenn irgend eine Mutter ihre Töchter in die Tiefen dieser Wissenschaft bald und gründlich eingeweiht wissen wollte, so dürften dies Stück und namentlich die angeführten Kouplets sie sicher zum Ziele führen. Der Schluß des Stückes entspricht dem Charakter der Handlung; den Vorwurf der Inkonsequenz kann man den Dichtern nicht machen. Nachdem Paris zum Hause hinausgeworfen worden, entführt er Helena, als Augur verkleidet, auf einem mit Blumen geschmückten Schiffe. Menelaus führt ihm seine Frau selbst zu; man hat ihm vorgeschwindelt, Venus verlange ihre Anwesenheit auf Cythere für einige Tage; in einem effektvollen Stücke muß der Ehemann wenigstens zweimal betrogen werden. Im Glanze bengalischen Feuers geht die Entführung vor sich. Man kann in einer Posse vieles ertragen und hinnehmen, was in anderen Formen Anstoß erregen würde, und noch mehreres entschuldigen. Wenn jedoch ein solches Werk sich als ausschließlichen Zweck hinstellt, Verhältnisse, auf denen das sittliche Leben des Volkes beruht, an den Pranger der Lächerlichkeit zu stellen, dann wird der Eindruck widerlich, die Komik des Stückes zur Blasphemie".

Nicht viel Günstigeres kann man von der Musik des Hrn. Offenbach sagen. Sie nimmt nur vereinzelte Aufschwünge zu einer feineren Komik, wie z. B. in der hübschen Arie des Paris im ersten Akt, und bringt es außerdem natürlich auch zu einigen drastischen Effekten, wie durch die frivole Bravourarie der Helena im zweiten Akt. Aber im Großen und Ganzen herrscht der Gassenhauer; die Offenbach's der Werkel werden uns in dritter verwässerter Auflage vorgesetzt, dazwischen legt sich öde Langeweile, — der Erfolg ist ein unüberwindliches Mißvergnügen, an welchem denn auch der Komponist, obgleich ihm der erste Akt entschiedenen Beifall eintrug, am Schluße des letzten kläglich zu Grunde ging. Wenn sich an dieser Wirkung durch energisches Kürzen auch ein Theil wird bessern lassen, *) der Erfolg der Novität im Ganzen dürfte dadurch schwerlich ein nachhaltigerer werden.

Wenn dieselbe sich übrigens bei der Masse des Wiedener Publikums einer immerhin gnädigen Aufnahme zu erfreuen hatte, so ist dies wesentlich der trefflichen Aufführung und schönen Ausstattung zu verdanken.

Frl. Geistinger und Hr. Swoboda sind die beiden Hauptstützen der Darstellung. Es gehört schon etwas dazu, sich an dieser Stelle, wo der Genius des Frl. Gallmeyer eine Art von tyrannischer Gewalt über das gesammte parodistische Genre ausgeübt hat und noch ausübt, zu einem so entschiedenen Erfolge durchzuarbeiten, wie er Frl. Geistinger in dieser ihrer Antrittsrolle zu Theil geworden ist. Sie dankt dies vornehmlich ihrer wirkungsvollen dramatischen Erscheinung, der es wohl an rapider Gewalt des Eindrucks, an jenen elektrisirenden Pointen des Gallmeyer'schen Styles gebricht, die das mangelnde Talent aber durch Routine zu verdecken und an die Stelle des frischen Naturlauts eine gewisse feine Koketterie zu setzen weiß, wie sie denn besonders an der „schönen Helena" ihre Bewunderer finden mußte. Dazu kommt, daß Frl. Geistinger eine recht ansprechende Stimme und einen, wenn auch keineswegs eleganten, doch gut geschulten Vortrag besitzt, lauter Eigenschaften, welche ihr an dieser Bühne zu einer hinreichend ausgiebigen Wirksamkeit verhelfen werden. — Hr. Swoboda würde neben der Heldin wohl noch mehr zur Geltung gekommen sein, wenn er nicht an einer sichtlichen Ermüdung zu laboriren gehabt hätte. Wie wäre das aber auch anders möglich, wenn man in vierzehn Tagen eine solche Rolle einstudiren und zwischen durch verschiedene Male „Narr Liß" exekutiren muß. Abgesehen hievon war übrigens der dramatische Theil seines Parts voll der köstlichsten Einzelheiten, so namentlich sein erstes Erscheinen im griechischen Frack mit Kneifer und Glacéhandschuhen im Salon der Helena u. a. m.

Von den übrigen Darstellern ist Hr. Blasel namentlich wegen seiner gelungenen Maske zu rühmen; Hrn. Rott als Kalchas fanden wir auf dem Wege des Hrn. Grois ziemlich weit in's Massive verstiegen, er gab in Maske und Spiel eine vorwiegend widerwärtige Figur. Unter den Damen ist uns die stets frische Erscheinung des Frl. Klang (Orestes) angenehm aufgefallen. Auch Hr. Friese (Agamemnon) und Frl. Herzog (Klytemnestra) hatten glückliche Momente, letztere deklamirte namentlich die wiederholten dummen Knittelverse im ersten Akt mit blödester Komik. Die Uebrigen entledigten sich ihrer Aufgaben, sit venia verbo, — mit Anstand.

Besonderes Lob ist endlich den, vorzugsweise was die landschaftlichen Partien betrifft, sehr hübschen Dekorationen des Hrn. Grünfeld, sowie den nach Fr. Gaul's Entwürfen von Georg Schultze angefertigten Kostümen zu spenden. Von den „Cachir-Arbeiten" des Hrn. L. Beltée, die auf dem Zettel annoncirt waren, haben

*) Wie wir hören, sind diese Kürzungen inzwischen in ausgiebiger Weise vorgenommen. A. d. R.

wir jedoch — wenigstens was Frl. Geistinger anbelangt — nicht viel bemerkt.

Carltheater.

Am 22. März: „Fremde Federn", Lustspiel in 4 A. nach „Les plumes de Paon" nach Louis Leroy von Emil Neumann.

C. — Ein reicher Kunstnarr hat eine liebenswürdige Tochter, um die sich zwei Poeten, ein echter und ein falscher, bewerben. Der echte, Herr Paul Gérard, schreibt Stücke, die von den Theaterdirektoren zurückgewiesen werden, und Artikel für das neugegründete Wochenblatt „Echo", das — einen Abonnenten hat; die übrige Zeit füllt er mit Stundengeben im Italienischen aus und hat eben hiebei Frl. Camilla's Herz gewonnen. Der Falsche dagegen, Hr. de la Haye, hat nie etwas Rechtes geschrieben, also auch keinerlei Demüthigung erlebt; er wußte sich dagegen mit Beihilfe eines Abenteurers, des Hrn. Bardières, in Besitz von anderer Leute Geistesarbeit zu setzen und so schwindelt er auch dem jungen Gérard eines jener mißachteten Theaterstücke ab und vermag den Autor, der sich eben in einer peinlichen Geldverlegenheit befindet, dazu, schriftlich und unter dem Siegel der Verschwiegenheit auf sein Urheberecht zu verzichten. Der Erfolg, den er damit auf der Bühne erringt, soll ihm natürlich auch die Brücke zu Camilla's Besitz abgeben, deren Vater durchaus nur einen Schriftsteller von Erfolg und Namen zum Schwiegersohn haben will. Aber soweit läßt es das Geschick nicht kommen. Ein Freund und Kollege Gérard's, Hr. Champagnac hat früher durch Zufall in das Manuscript des Freundes einige verstohlene Blicke gethan, und enthüllt den Betrug. Zum Ueberfluß hat sich der falsche Poet auch mit seinem Helfershelfer überworfen und wird von diesem ebenfalls an den Pranger gestellt. Die verkannte Größe kommt zu ihrem Recht und heirathet des Papa Guerbois liebenswürdige Tochter.

Man kann eben nicht sagen, daß Hr. Louis Leroy dieser alten Geschichte besonders neue Seiten abgewonnen, daß er sie uns irgendwie durch Anmuth der Rede oder Spannung in den Situationen interessant gemacht hätte. Und auch der deutsche Bearbeiter, Hr. Emil Neumann, hat nichts dergleichen gethan. Er hat sich nicht einmal die schöne Kunst des Zusammenstreichens, die eigentlich jede schriftstellerische Christenseele an seines Nächsten Werken üben sollte, am Herzen liegen lassen. Wir würden uns daher nicht wundern, wenn der Khalif Omar der Zukunft, dem das Verbrennen des großen literarischen Schundes dieser Epoche dereinst obliegen wird, auch das hier besprochene Werk nicht verschonen sollte. Wahrscheinlich wird übrigens Hr. Treumann dieser Exekution baldigst vorarbeiten.

Die Darstellung, im ganzen wohlgerundet und möglichst lebendig, gab uns Gelegenheit, Hrn. Tewele (Gérard) von Seiten des Publikums, namentlich der oberen und hinteren Sphären, mit Auszeichnungen begleitet zu sehen. Die Kritik vermag diesen Liebenswürdigkeiten nicht ganz beizutreten. Hr. Tewele besitzt recht hübsche Mittel, einen stattlichen Wuchs und eine sonore Stimme; sein Spiel krankt jedoch an einer gewissen Prätension, die er mit Energie zu überwinden suchen muß, wenn wir an seine wirkliche Begabung den rechten Glauben finden sollen. Daß er mit den Armen den berühmten Henkeltopf — die „Amphore" im „Signor Fagotto" — darzustellen liebt, wollen wir dem Anfänger nicht stark anrechnen. Immerhin ist Hr. Tewele eine weit bessere Acquisition als Hr. Bünaußen (Leo), dessen Manieren und Sprechweise ebenso affektirt wie unedel sind. Die übrigen Darsteller, besonders die HH. Ascher (Champagnac), Knaack (Guerbois), Fischer (de la Haye) und Moser (Bardières), thaten ihre Schuldigkeit; Frl. Fontelive (Camilla) zeichnete sich, abgesehen von ihrem anmuthigen und verständigen Spiel, auch wieder einmal durch ihre Toilette aus; nur der blaßrothe Kopfputz zum hellbraunen Kleid im letzten Akt würde vor einem strengen Farbentheoretiker schwerlich Gnade finden. Fr. Grobecker (Fr. v. Belleville) wußte ihrem etwas zu gutmüthig gezeichneten Blaustrumpf einige wirksame Pointen abzugewinnen.

Der Hervorruf am Schluß galt selbstverständlich nur den Darstellern. Die Tage der „Fremden Federn" dürften gezählt sein.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Zum Besten des Schubert-Monumentfonds, am 19. März.

/. Schubert ist gewiß nach Beethoven derjenige unter den Komponisten ersten Ranges, mit dessen Werken man noch am ehesten es unternehmen darf, ein Konzert mit Ausschluß von Kompositionen anderer Meister zu füllen. Mit Beethoven'schen Werken wäre dies ganz selbstverständlich, mit Mozart'schen und Haydn'schen schwerer möglich, mit Werken neuerer Ton

setzer schlechterdings nicht zu riskiren. In der That besitzt Schubert eine Fülle eigener Ideen und eine so mannigfaltige Charakteristik in der Ausprägung derselben, daß der Eindruck der Monotonie, erzeugt durch zu häufige Wiederkehr einer bestimmten, wenn auch an sich gefälligen Kompositionsschablone, nicht zu befürchten steht. Und doch wirken seine Instrumentalwerke, jedes für sich genommen, niemals zu voller Befriedigung. Man labt sich an der eigenartigen Erfindung, wenngleich auch sie hier weit weniger vollsäftig und überströmend reich auftritt, als auf vokalem Gebiete, man freut sich der wundervollen Einzelzüge, die einander in Kraft und Anmuth ablösen, an der naiven Gemüthlichkeit des Wiener's, der sich hie und da durch ein ländlerartiges Motiv verräth, wie an den selbstbewußten Impulsen, die nicht selten Beethoven'schen Geist athmen — allein das volle, freie Walten, das Beherrschen des Stoffes in seiner ganzen Größe und Ausdehnung fehlt Schubert entschieden, sobald er das Instrumentalgebiet betritt, sei es Klavier, Streichquartett oder Symphonie; er hat da kein Maß für den Werth und die Durchführung auch seiner besten Gedanken, zu frei öffnet sich ihm das Feld, das er bestellen soll, die Selbstbeschränkung fehlt, die instinktive oder erworbene Erkenntniß der Grenzen, vielleicht fehlte auch die Selbstbefriedigung, und trieb ihn das Gefühl, nicht genug gethan zu haben, leicht in's Zuviel, die Gedanken sind oft zu kurz, ihre Durchführung immer zu lang, jeder einzelne Satz wird weit über Gebühr fortgesponnen und was glänzend oder anmuthig, nicht selten wahrhaft genial begonnen, oder sich zu hinreißender Schönheit gesteigert hatte, läßt zumeist noch vor dem Ende den Wunsch nach demselben aufkommen; mit höchstem Interesse ist man dem Einzelnen gefolgt, ermüdet entläßt uns das Ganze.

Damit ist vor Allem das Bild der vielbesprochenen C-dur-Symphonie, wie uns dünkt, nach der Natur skizzirt. Weniger trifft jener relative Vorwurf diejenigen Instrumentalstücke, die einen dramatischen Anstrich haben. Wir betrachten Schubert als zur Opernkomposition wahrhaft prädestinirt und nur durch äußere Umstände — schlechte Wahl der Texte, Nichtvorhandensein einer das wahre Talent fördernden Opernleitung, und endlich frühen Tod des Meisters — an der Erfüllung dieses Theils seiner Mission verhindert. Wir schöpfen diesen Glauben aus den „Verschwornen" und aus fast allen uns seither bekannt gewordenen Opernbruchstücken. Die Ouvertüre zu „Alfons und Estrella" ist zwar nicht von hervorragender Bedeutung, allein man merkt ihr an, daß sie nicht als bloßes Instrumentalstück, sondern mit Bedacht für den Opernzweck geschrieben und in dieser Eigenschaft in knapperen Formen gehalten ist; sie rollt frisch, munter und effektvoll ab. Sehr charakteristisch, wenngleich etwas lang ausgesponnen sind die beiden als Novitäten vorgeführten „Zwischenakte" zum Schauspiel „Rosamunde". Eines derselben besteht aus einer reizenden Bearbeitung des wundervollen Themas, welches Schubert später in seinem A-moll-Quartett wiederholt und nicht minder entzückend variirt hat.

Sämmtliche Instrumentalstücke wurden mit Kraft und Feuer, namentlich aber die zweite Zwischenakts-Musik von Seite der Holzbläser mit feiner Schattirung vorgetragen.

Zuletzt, aber mit ungetheilter Freude, sprechen wir von den Gesangsbeigaben, welche ja, wo sich's um Schubert handelt, sofort zur Hauptsache werden. Ist doch Schubert hierin der wahrhaft Unvergleichliche, in allen Schattirungen, vom einfachen Volksliede bis zur dramatisch bewegten Ballade seines Stoffes vollkommen Herr, Meister in der Charakteristik und freigebiger Spender aus unerschöpflichem Melodienborn, mit dem instinktiven Zauber der poetischen Auffassung stets innerhalb der eigentlich musikalischen Grenzen haftend. Welche Mannigfaltigkeit und welche Fülle in den vier Gesängen, die Frl. Bettelheim zum Besten gab: „Memnon", „Gruppe aus dem Tartarus", „Am Grabe Anselmo's" und „Geheimes". Das vorletztgenannte ist das am wenigsten bedeutende; die „Gruppe aus dem Tartarus" hätte ein etwas langsameres Zeitmaß zu besserem Ausklingen der Stimme und zum Geltendmachen der langgezogenen ganzen Noten erheischt. Reine Freude gewährten das erst- und letztgenannte, beide fanden einen ihrer würdigen Vortrag, an welchem wir namentlich richtiges Maß und Deutlichkeit, echt musikalische Betonung, Ausgeglichenheit der Register und schönes An- und Abschwellen der Töne hervorheben.

Alles in Allem genommen, war es ein sehr interessantes Konzert, für welches Hrn. Dessoff und dem Orchesterpersonale, sowie dem Frl. Bettelheim die wärmste Anerkennung von Rechtswegen gebührt.

Korrespondenz-Nachrichten.

A. G. **Braunschweig.** (Repertoir. Musikalisches.) Seit Monaten habe ich keine Veranlassung gehabt, über die Vorgänge bei unserem Theater zu berichten. Von Neuigkeiten ist nichts Bemerkenswerthes gegeben worden, man müßte denn das französische Lustspiel „Viel Freunde, wenig Freundschaft", und die Offenbach'sche Operette „Die Seufzerbrücke", als solche betrachten. Man spricht von bevorstehenden Personalveränderungen, die namentlich das Opernpersonal betreffen sollen — doch ist außer dem Abgang des Hrn. Braun-Brini noch nichts entschieden. Sehr regsam ist man im Laufe dieses Winters in den musikalischen Bestrebungen. Außer den großen Konzerten der Hofkapelle, in welchen wir mehrere der bedeutendsten Künstler von auswärts — wie neuerdings Hrn. Lauterbach aus Dresden und Fr. Joachim — hörten, ziehen auch die Soiréen für Kammermusik, von vier Mitgliedern der Hofkapelle veranstaltet, ein gewähltes Publikum an. In der letzten dieser Soiréen wurde ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Karl Partsch, einem Braunschweiger, gespielt und erhielt den allgemeinsten Beifall. Hr. Partsch zeigte darin nicht nur, daß er den klassischen Mustern nachstrebt, sondern er verrieth auch ein sehr bedeutendes selbstschöpferisches Talent. Den Klavierpart spielte er selbst, die HH. Blumenstengel und Kindermann vertraten Violine und Cello.

W. K. **Brünn.** (Personal. Repertoir.) Nachdem ich in meinem letzten Berichte der Opernmisère im Allgemeinen gedacht habe, so bleibt mir diesmal nur übrig, die Erfolge jener Aushilfskräfte zu konstatiren, welche Hr. Zöllner schnell engagirte, um einige Opernvorstellungen zu ermöglichen. Es ist dies aber eine sehr undankbare Aufgabe, da wohl keine der neuen Sängerinnen festen Fuß fassen wird, sondern alle wieder in das weite deutsche Reich wandern werden, wozu ihnen der Himmel viel Glück und ein günstiges Wetter schenken möge. In den „Hugenotten" und „Zampa" debütirte Fr. Bogritsch, die Gattin des hierortigen Kapellmeisters (sie sang schon früher einmal in einem Konzerte als Frl. Grebner) und scheinbar mit günstigem Erfolge. Unser wahrlich an keine künstlerischen Genüsse gewöhntes Publikum ist im ersten Momente durch einige Stimmkraftproben leicht zu überrumpeln; freilich ist dann später für den Betreffenden die Enttäuschung um so unangenehmer, wenn unsere erbgesessenen Theaterabonnenten zum Bewußtsein gelangen, die künstlerische Bilanz ziehen und endlich entdecken, daß ihnen nichts geboten wurde. Da geschieht es denn sehr oft, daß nach einem beifälligen Erfolge später unheimliches Schweigen und dann nicht zu verkennende Zeichen des Mißfallens bemerkbar werden. Fr. Bogritsch wurde als Valentine einige Male gerufen — sie besitzt in der höheren Lage (vom f der zweigestrichenen Oktave bis c) ein starkes Organ und verdeckt durch das effektvolle Loslegen den Mangel der inneren Empfindung; nach ihrer zweiten Leistung als Camilla herrschte bereits tiefes Schweigen. Das ist ganz erklärlich, denn die letztgenannte Partie gibt keine Gelegenheit, mit der Stimme zu glänzen, und die einzige Arie in As-dur fordert in ihrem ersten Theile gefühlvollen Vortrag, im zweiten flüssige Koloratur. Beides kennt Fr. Bogritsch nicht. Nicht besser erging es der zweiten Debütantin, Frl. Bärtl, welche die Nancy in Flotow's „Martha" und den Pagen in den „Hugenotten" sang. Bei dieser Sängerin wäre eher ein belebter Vortrag zu loben, wenn nur ihre Stimme nicht ganz unzureichend wäre. Aber mit der größten Aufmerksamkeit ist es nur möglich einige Töne zu erhaschen; im Ensemble ist Frl. Bärtl vollständig „stumme Person". Von den übrigen Sängern ist nichts Besonderes zu melden. Hr. Groß singt manche Stellen mit Gefühl und schreit dann wieder so unästhetisch, daß man förmlich erbittert wird. Der Sänger geht um Ostern nach Prag. Der zweite Tenor, Hr. Heim, versuchte sich als Stradella mit nothdürftigem Erfolge. Dem Sänger fehlt noch das A B C des Gesanges, sonst wäre seine Stimme zwar klein, aber angenehm. — In der Operette kam Zaitz's „Fitzliputzli" zur Aufführung und wurde bereits — zweimal gegeben — zurückgelegt. Für die Ausstattung wurde gar nichts gethan, Frl. Benisch in der Titelrolle kann nicht mehr singen; dies wurde ihr schon einstimmig von der Kritik und dem Publikum versichert — wie sollte dieses ohnehin schwache Produkt erhalten werden? „Der Narrenabend im Salon Pitzelberger" konnte nur in einer gelungenen Scene der Fr. Ditz und des Hrn. Gutenthal gefallen, im Uebrigen fehlen hier die Kräfte. Bessern Erfolg hatten Lorm's „Die Alten und die Jungen", dann Schlesinger's „Leitartikel und Feuilleton". Beide Stückchen wurden mit vielem Fleiße gespielt und sind Frl. Séna, Frl. Zeinlinger, die HH. Schweikhardt, Ditz und Lippert mit Anerkennung zu nennen. — Die musikalische Saison beginnt sich erst jetzt wieder zu regen und unsere Vereine rüsten sich zur Aufführung größerer Werke.

‖ **Prag.** (Zweites Abonnement-Konzert der „Umělecká Beseda.") Der genannte Verein eröffnete in würdigster Weise die Fastensaison und dürfte wohl nur an dem dritten und letzten Abonnement-Konzerte, daß am 2. April l. J. stattfindet, einen ebenbürtigen Nachfolger in der nunmehrigen Saison finden. Einen besonderen Glanz verlieh diesmal dem kunstsinnig arrangirten Konzerte die Mitwirkung des rühmlichst bekannten ungarischen Violinvirtuosen Ed. Reményi, der wohl mit Rücksicht auf seine ganz besondere Spezialität kaum seines Gleichen in der Kunstwelt haben dürfte. Was insbesondere seinen Leistungen Originalität und höchstes Interesse verleiht, ist das ihm eigenthümliche Feuer, mit dem er namentlich in den national gefärbten Tondichtungen seines Vaterlandes mit unmittelbar zündender Kraft Aller Herzen erobert. Dies bewährte sich insbesondere bei dem Joachim'schen Konzerte, dessen exorbitanten technischen Anforderungen er übrigens in vollendeter Weise gerecht wurde. Dasselbe läßt sich von dem Vortrage der Romanze aus dem E-moll-Konzert von Chopin und einer Phantasie über böhmische Nationallieder eigener Komposition in demselben Maße behaupten. Der geschätzte Künstler excellirte noch in einem eigenen, auf der Sophieninsel vor einem gewählten Publikum abgehaltenen Konzerte durch seine eminenten Kunstleistungen, wobei auch sein talentvoller, vielversprechender Schüler, Ferd. Ploteny, nicht geringes Aufsehen erregte, insbesondere in dem mit seinem Meister schwungvoll vorgetragenen, höchst originell gefaßten Duo à la Hongroise (für zwei Violinen). — Eine interessante Novität, die uns dieses Konzert geboten hat, war das reizende Orchester-Scherzo „Kamarynskaja" von Michael Glinka, die

vor kurzer Zeit auch in Berlin mit großem Erfolge aufgeführt wurde. Wir hatten bisher so wenig Gelegenheit, uns mit den Werken dieses bedeutendsten Tondichters Rußland's bekannt zu machen, daß wir das Streben der „Umělecká Beseda" nicht genug anerkennen können, uns denselben näher zu rücken. Was insbesondere die „Kamarynskaja" (so benannt nach einem Nationalliede, das im Dorfe „Kamárino" seinen Ursprung hat) betrifft, so muß vor Allem auf die Frische der Konzeption und die geistvolle Behandlung der Themen hingewiesen werden. Dem in Rußland allgemein verbreiteten Werke liegen bloß zwei Hauptmotive zu Grunde, die in die mannigfaltigsten Beziehungen zu einander gebracht werden. Das eine ist ein tiefsinniges und zartes russisches Nationallied, das zweite das entschiedenste Gegentheil davon, voll Uebermuth und Frivolität. Der Einfall, zwei in einem so schroffen Gegensatze zu einander stehende Lieder zu einem Ganzen zu vereinigen, ist wohl etwas barock, die Art und Weise aber, wie Glinka das Ganze musikalisch zu gestalten verstand, zeugt von musikalischer Begabung und feiner Bildung. Wie wir vernommen, werden für die nächsten Abonnements-Konzerte wieder einige Kompositionen dieses Tondichters vorbereitet. Außerdem kamen noch die „Jagd-Symphonie" von Fr. Kittl, ein Werk aus der frischesten Periode dieses nunmehr wie verschollenen Tonsetzers, und eine Scene aus der böhmischen Originaloper „Záboj" von J. Zvonař mit vielem Erfolg zur Aufführung. Die Solopartie sang der treffliche Baritonist Leo mit richtigem Verständnisse. — Das einer künstlerischen Produktion würdige äußere Arrangement, die vorzüglichen Leistungen der Solisten und die umsichtige Leitung des trefflichen Orchesters beider Landestheater boten dem Zuhörer einen wahrhaften Kunstgenuß, und allerseits wird dem nächsten Abonnement-Konzerte, das den „Karneval von Rom" von Berlioz, das Schumann'sche Klavierkonzert in A-moll, Bruchstücke aus Löwe's Oratorium „Huß" und dem neuen Oratorium „Labyrint světa" von J. Krejčí und zum Schluße Beethoven's C-moll-Symphonie bringt, mit größter Erwartung entgegensehen.

Lokales.

In Betreff der Konkordia-Vorstellung wird uns berichtigend mitgetheilt, daß die Erlaubniß für die betreffenden Schauspieler, bei den „Bauern von Weinsberg" mitzuwirken, schon im vorigem Spätherbst vor dem bekannten „Erlaß" gegeben war, als Bauernfeld, wie man sich erinnert, sein Stück zurückzog. Jene Erlaubniß wurde jetzt nicht rückgängig gemacht, das prinzipielle Verbot erfolgte jedoch, wie wir hören, an demselben Tage, an welchem der Konkordia mitgetheilt wurde, daß es in Betreff der einmal ertheilten Bewilligung beim Alten bleiben solle.

Die erste diesjährige Künstlersoirée beim Oberstkämmerer Fürsten Auersperg fand vorigen Sonntag statt. Von der Oper waren Frl. Bettelheim, die HH. Walter, Mayerhofer, Doppler und Zamara, vom Burgtheater Fr. Rettich, Frl. Wolter, und Hr. Beckmann anwesend. Man sieht, daß heuer Frl. Wolter vom Fleck weg eingeladen wurde.

Die nächsten Novitäten im Burgtheater sind: am 4. April „Doktor Treuwald", vieraktiges Lustspiel von Benedix, am 19. „Der Pelikan" fünfaktig nach Augier's „Le fils de Giboyer" und später noch „Eine alte Jungfer", einaktiges Schauspiel von Rohne, und „Ein schlechter Mensch", dreiaktiges Lustspiel von Rosen.

In der Josefstadt kam gestern eine Megerle'sche Novität: „Die Regentrude und der Feuerwichtel", phantastisches Märchen nach Theodor Storm, zur Aufführung.

Der Bau des neuen Operntheaters, welcher während des Winters sistirt wurde, wird nun wieder in Angriff genommen. Die Werksteine wurden während des Winters in solcher Menge bearbeitet und hergerichtet, daß die Versetzung derselben bis zur Krone des Gebäudes ungehindert vor sich gehen kann. Ende Mai wird mit der Aufsetzung des großen Daches aus Eisen-Konstruktion begonnen und hierauf werden für die Dekorationsmaler die nöthigen Lokalitäten hergerichtet werden. Im Monat Juni werden von den hierzu berufenen Künstlern die Freskogemälde, welche den inneren Räumen des Operntheaters zur Zierde dienen sollen, in Angriff genommen werden. An den Einrichtungen und Maschinerien für das Podium wird jetzt schon gearbeitet. Das neue Opernhaus, welches längstens im Frühjahr 1867 eröffnet werden soll, wird 3000 Personen fassen. Welchen Raum das Innere des Zuschauerraumes darbietet, möge daraus hervorgehen, daß im Parterre allein auf 430 Sperrsitze, 250 Sitz- und 300 Stehplätze vorgedacht ist. Drei Hoflogen werden dasselbe schmücken, und zwar die eine rechts von der Bühne für die kaiserliche Familie, die links für die Erzherzoge und die Festhofloge in der Mitte des ersten Ranges, gegenüber von der Bühne; 98 Logen werden im Parterre, dann im 1., 2. und 3. Range vertheilt werden. Rahl hat bereits mehrere Entwürfe zu den Malereien des Vorhanges gemacht und in jüngster Zeit auch für die Deckengemälde des Zuschauerraumes die ersten Skizzen entworfen.

Konzerte der nächsten Woche: Heute Samstag Mittags, Redoutensaal: Akademischer Gesangsverein; Abends Operntheater: Bürgerspital-Akademie; morgen Sonntag Mittags Redoutensaal: Gesellschaft der Musikfreunde; Abonnement-Konzert IV. (Berlioz, Glinka, Esser, Mendelssohn, Beethoven); Donnerstag 30. März Nachmittags 4 Uhr Musikvereinssaal: Wiener Konservatorium: Zöglings-Produktion, (Weber, Mozart, Bach, Gluck, Volkmann).

Briefkasten der Redaktion. 18. — 24. März: H. B. in Frankfurt, sch. in Leipzig, N in Dresden, ♂ und O. G. in Berlin, 1 in Stuttgart, O. P. in Leipzig, !! in Graz, v. Br., L. v. S. und ‖ hier. Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Nr. 49

Recensionen

Wien.

Elfter Jahrgang. 9. December 1865.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Das Klavier.

Von Karl Nawratil.

I.

Als um das Jahr 1028 Guido von Arezzo das Spinet erfand, ahnte er wohl kaum, daß dieses jüngste Kind seiner mechanischen Laune nach achthundert Jahren in der vervollkommneten Gestalt des Pianoforte's eine unbeschränkte Hegemonie über die Instrumente der gesammten civilisirten Welt erringen werde. Es ist Thatsache, daß das Klavier heutzutage überall zu finden ist, wo man nur einigermaßen Musik vermuthen kann, und im Laufe der Jahrhunderte hat es sich zu einer solchen Unentbehrlichkeit emporgeschwungen, daß ein anderes Instrument in der Regel fast nur unter seiner Aegide vor das Ohr zu treten wagt. Die Machtstellung des Klaviers ist somit eine wahrhaft absolute. Wenn jedoch überhaupt ein Absolutismus gerechtfertigt werden kann, so ist dies gewiß bei dem Klavier der Fall. Dieses Instrument ist nächst der Orgel das vollkommenste und hat vor derselben noch das voraus, daß sein Spiel eine Abwechslung der Tonstücke zuläßt, wodurch es sich zum unmittelbaren Ausdruck des Gefühls eignet; zudem vermag kein Instrument Melodie sowohl als Harmonie in so gleicher Schönheit zu bringen. Harfe, Guitarre, Zither und andere verwandte Instrumente dienen zwar auch zur Harmonisirung, allein bei keinem zeigt sich jene Fülle, jene Macht des Tones, welche allein fähig ist, das Große zu repräsentiren. Das Klavier ist auch das praktischeste Instrument; sein Charakter ist geradezu ein universeller. Zunächst leistet es den annäherndsten Ersatz für das Orchester. Wenn der vierhändige Auszug einer Symphonie, Ouvertüre ꝛc., gut nüancirt und schwungvoll vorgetragen wird, ist es dem Hörer nicht schwer, sich ein ziemlich klares Bild zu entwerfen, und bei einiger Uebung wird man in den seltensten Fällen, will man sich die Instrumentation vergegenwärtigen, fehlgreifen. Freilich wird die Kopie, wie immer, so auch hier hinter dem Originale zurückbleiben; dies ist eine einfach logische Thatsache. Schon der Mangel an gehaltenen Tönen, wie solche den Streich- und Blasinstrumenten eigen sind, macht sich bedeutend fühlbar und ist wie das Crescendo in demselben Tone nach der Natur des Instrumentes unmöglich. Allein diese Mängel werden durch einen schönen Anschlag und ein elastisches Spiel, wo nicht gänzlich ausgeglichen, so doch wenigstens bedeutend gemildert und fast unfühlbar gemacht werden. Nicht minder gibt das Klavier dem Gesange die mannigfaltigste und reichste Basis, wozu noch kommt, daß es sich nach der Natur seines Tones von dem Klange der menschlichen Stimme charakteristisch abhebt und einen wohlthuenden kontradiktorischen Ruhepunkt zu derselben bildet.

Fassen wir alle diese großen Vorzüge, welche unser heutiges Pianoforte in so hohem Maße vereinigt, zusammen, so dürfen wir uns wohl nicht wundern, dasselbe weltgebietend an der Spitze aller anderen Instrumente zu sehen. Wohl war es dem Klavier nicht leicht gemacht, und es bedurfte eines Ringens durch beinahe acht Jahrhunderte, um endlich

den Platz einzunehmen, auf dem es heute steht, und welchen es kaum sobald einem andern Instrumente einräumen wird. So wie jede Erfindung von Bedeutung, so mußte auch die des Guido von Arezzo eine langathmige Metamorphose durchmachen. Das Spinet war noch im achten Dezennium des vorigen Jahrhunderts zu finden. Daß dasselbe zur damaligen Zeit und noch früher die Stelle des heutigen Klaviers vertrat, sehen wir aus vielen damaligen Kompositionen. Wenn wir ein Konzert z. B. von J. S. Bach für Klavier in Begleitung anderer Instrumente hören, so erscheint uns heute dessen Ton zu stark, zu mächtig und der Spieler hat sich die größte Mühe zu geben, um Maß zu halten, um die Begleitung, welche oft nichts weniger als Begleitung ist, nicht zu decken. Wir sehen daraus, daß der Ton des Spinets ein leiser, dünner gewesen sein muß, und in der That war auch von den Metallstiftchen oder Gänsekielen, welche die zwei Saiten in Vibration setzten, wenig Anderes zu verlangen. Diese Leistungen waren nun keineswegs geeignet, das Klavier so zu empfehlen, daß es überall Eingang gefunden hätte. Ein großer Schritt, und wir möchten sagen, eigentlich der letzte zur Vervollkommnung des heutigen Pianofortes war geschehen mit der Erfindung der Hämmer. Schröter, (Organist in Nordhausen, geboren zu Hohenstein 1699) nennt sich den Vater des Prinzips, welches seit seiner Entstehung (1717) bis zum heutigen Tage dasselbe geblieben ist, und welchem eigentlich das Klavier seine hervorragende Stellung in der Instrumentalwelt verdankt. In der Regel erntet das arme Talent während seines Lebens keinen Lohn für seine Erfindung. So war es auch hier. Schröter's Vermögensmittel waren so gering, daß er ein Instrument selbst nicht anzufertigen im Stande war, sie reichten eben nur hin, seine Idee in einem kleinen Modell darzustellen, welches er nach Dresden einsendete, und nach dessen Muster Gottfried Silbermann das erste Pianoforte verfertigte. Von da an wurde rastlos an Neuerungen im Mechanismus gearbeitet, welche sich oft nichts weniger als vortheilhaft erwiesen. Das Prinzip blieb dasselbe, denn die verschiedenen Mutationszüge, wie Fagott, Janitscharenmusik ꝛc., deren man sich um das Jahr 1810 zu bedienen anfing, und welche dem Klavier fast das Ansehen eines Pedalflügels verliehen, waren nur episodische Erscheinungen und ihr baldiges Verschwinden beurkundete sattsam ihre Zwecklosigkeit. Jetzt aber besteht das Klavier in einer Form (speziell in Wien, Dank den unermüdlichen Bestrebungen unserer berühmten Firmen Bösendorfer, Streicher, Ehrbar ꝛc.), welche eine weitere Verbesserung in Ansehung des Erfolges kaum denken läßt. Wem kann es als Wunder erscheinen, wenn das Klavier nun aller Orten mit Aug und Ohr wahrgenommen wird? Kein Instrument erfreut sich solcher Popularität und solch' günstiger Auspizien für eine ausgiebige Lebensdauer. Wir können diese Erscheinung nur mit großer Freude begrüßen, wenn wir auch nicht immer mit der spezifisch lokalen Stellung des Instrumentes einverstanden sein können. Es gehört zum guten Ton, einen Flügel, wenn auch nicht zu spielen, so doch zu besitzen, so daß derselbe einen integrirenden Bestandtheil des Ameublements bildet, welches zugleich mit der Wohnung aftervermiethet wird und dem jeweiligen Insassen entweder zum bequemen Schreibtisch oder Kleiderreservoir, in den seltensten Fällen zum musikalischen Genusse dient. Oft hören wir die seltsamste Behandlung desselben. Wenn wir an einem schönen Sommertage eine beliebige Gasse Wien's durchwallen, so vernehmen wir aus den doppelt und einfach geöffneten Fenstern ein Konglomerat der wunderlichsten Klänge, welches in seine einzelnen Töne analysirt, sich als Flügelklang, richtiger Flügelschlag entpuppt, so daß wir entsetzt in eine Quergasse flüchten, um aus dem Regen in die Traufe zu kommen.

Dann befallen den gequälten Spaziergänger wohl Zweifel an der Wahrheit der Werke unseres Herder, der da von der Macht der Musik singt:

> Es schwebet aus den Saiten,
> Es lispelt mir an's Ohr
> Der Geist der Harmonien,
> Der Weltgeist tritt hervor.

II.

Hand in Hand mit der Fabrikation mußte sich naturgemäßer Weise auch die Komposition entwickeln, und in der That gibt es der letzteren eine so schwere Menge, daß, rechnet man das Drittheil als Besseres ab, mit den übrigen zwei Dritttheilen Löschpapier jeder beliebige See bequem trocken gelegt und urbar gemacht werden könnte. Unter diesen vielen Geistesprodukten für das Klavier ist der bei weitem geringere Theil wirklich für dieses Instrument komponirt. Dieser anscheinende Widerspruch löst sich,

nimmt man auf den Charakter des Instrumentes auf seinen Ton und die Art seiner Behandlung billige Rücksicht. So wie es im gesellschaftlichen Leben eine irrige Ansicht ist, alle Menschen nach einer Schablone zu beurtheilen und zu behandeln, so wie man auf diese Weise den meisten nahetreten und sie verletzen wird, so soll man auch in der Musik jedem Instrument Gerechtigkeit widerfahren lassen, eingedenk des Prinzips, daß, was auf dem einen schön klingt, nicht auch folgerichtig für das andere passen müsse. Wir begegnen aber häufig Tonsetzern, welche diesen Gesichtspunkt gänzlich außer Acht lassen und mit despotischer Subjektivität manchem Instrumente Dinge zumuthen, für welche dasselbe nicht geschaffen ist.

So werden, um ein kleines Beispiel hervorzuheben, die Klaviersonaten Onslow's bei aller Eleganz der Idee, bei aller Symmetrie im Bau, bei allem Reiz und aller Tiefe der Harmonie wohl kaum den Eindruck eines Klaviersatzes üben, und der Spieler, hat er auch die zahllosen mechanischen Schwierigkeiten glücklich überwunden, wird sich kaum eines undankbaren Gefühles gegen den Autor erwehren können und mit dem Zuhörer ausrufen: Der Mann war Violinist! Dasselbe müssen wir auch unserm Weber nachsagen. Es fehlt solchen Kompositionen geradezu das Klaviermäßige, worin sich die Eigenthümlichkeit des Instrumentes ausspricht und was es unbedingt fordert, widrigenfalls es den besten Theil seiner Dienste versagt. Das Septett von Beethoven ist wohl eines der wunderbarsten Werke, welches menschliche Geistesgröße je hervorgebracht hat, und doch suchen wir vergebens die ganze Herrlichkeit des Originales in seiner Transposition als Trio, obwohl dieselbe vom Meister selbst herrührt, das Klavier ist eben außer Stande, den Ton und mithin den Charakter der Blasinstrumente wiederzugeben.

So widerhaarig nun das Pianoforte sich gegen erzwungenene Dienstleistungen sträubt, so dankbar lohnt es jenen, der es versucht und zu behandeln weiß. Dies sehen wir deutlich an den ganz seltsam wunderbaren Klangfarben, welche ein eigenthümliches Verdienst der neueren Komposition sind, welche eben innig mit dem Klange des Instrumentes zusammenhängen, der aber wieder Resultat des Mechanismus ist. Aus den Tonschöpfungen allein könnten wir, stände uns kein anderes Mittel zu Gebot, die Geschichte des Klaviers kennen lernen. Die Werke des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigen sich weniger mit dem Aeußerlichen, sondern ihre Stärke ruht hauptsächlich im Inneren, nämlich im Gedanken, in der Form und in der fast stets kontrapunktischen Bewegung, welche damals fast ausschließlich gebräuchlich und maßgebend war und in einer Blüthe stand, die bis zum heutigen Tage nicht mehr erreicht wurde. Warum sich diese Strenge im Laufe der Zeiten milderte, ist mehr eine historische Frage, deren Entwicklung hier nicht am Platze ist. Die unsterblichen Werke Händl's, Bach's, Mozart's, Clementi's entzücken weniger durch den Ton als solchen, durch das rein Materielle, als durch die vollendete Kunst, durch die Riesengröße der Gedanken, des Geistes, der sich im Ganzen ausspricht. Ein Praeludium von J. S. Bach, eine Allemande oder Sarabande von Händl erwecken einen Schauer der heiligsten Ehrfurcht im Herzen des Zuhörers. Doch nicht das Pianoforte, nicht der Hammer, der die Saiten schlägt, bewirkt diesen Eindruck, sondern die wuchtige Kraft, die hohe fromme Einfalt, welche solchen Tönen innewohnt.

Damals stand das Instrument noch nicht auf der Stufe der heutigen Ausbildung und bot durch seinen dünnen Klang dem Spieler sowohl als dem Tonsetzer wenig Anregung und Gelegenheit zu Forschungen auf dem Gebiete des Klanges. Hier müssen wir des Ph. Emanuel Bach erwähnen, dessen Klavierwerke die jetzige Vollendung des Pianoforte vorempfinden lassen. Erst Beethoven, der mit himmelstürmender Kraft jede Schranke brach, der, ein neuer Midas, seinen Händen gediegenes Gold entgleiten ließ, erst Beethoven wußte dem Flügel nie geahnte Laute zu entlocken, das Instrument wurde ein anderes, als es war. So wie Beethoven in seinen Ideen den Zeitgenossen weit voraneilte und so recht eigentlich für die Zukunft wirkte, so mochte er ahnen, daß die spätern Klaviere ganz andere sein werden, als das seinige, und seine Klaviersätze klingen, als wären sie in jüngster Zeit geschrieben worden und nicht vor einem halben Säculum. Von dieser Zeit datirt die vorherrschende Neigung, die äußere Seite des Pianofortes mit in die Komposition zu ziehen. Die Bahn, welche Beethoven's Genius geöffnet, sie wurde von Vielen betreten, von welchen Manche berufen und Wenige auserwählt waren.

Im Augenblicke gibt es Kompositionen, welche das Piano in einer Weise behandeln, die es zur allgemeinen Geltung bringt.

Bei Schubert schon zeigt sich bereits die Frucht des Eifers, auf der einmal eingeschlagenen Bahn fortzuschreiten; doch finden wir in seinen Werken immer noch die Anhänglichkeit an die frühere Kompositionsweise; der Klang hängt von der Hand des Spielers ab. Mendelssohn sucht wieder ganz zurückzulenken. Seine Werke, voll inneren Werthes, im edelsten Klavierstyle gehalten, bringen keinen neuen Klang. Chopin erst, das Vorbild des talentreichen und phantasievollen Heller, schritt weiter und bereitete die neue Zeit und speziell Schumann vor, auf den er auch in mancher Beziehung bedeutenden Einfluß übte. Dieser studirte das Klavier und benützte jede Eigenschaft desselben; raisonnirte über seine Beobachtungen und verwerthete die Resultate seines Nachdenkens. Daher diese überraschenden Harmonien, diese wunderbaren, oft an's Sonderliche streifenden Zerstreuungen der Akkorde, wie wir sie namentlich aus der Kreisleriana und den Novelletten erkennen. Würde er dem wilden Drange seines Genius manchmal Schranken gesetzt, ihn etwas in die Gesetze der Form gebannt haben, er hätte das Zeug gehabt, Beethoven zur Seite zu stehen. Franz Lißt ist derjenige, welcher die äußere Seite des Klaviers am glänzendsten ausbeutete, doch reduziren sich seine Kompositionen, mit welchen wir uns bei dem besten Willen nicht befreunden können, auf blendenden Flitterstaat, worin er freilich, so wie als Virtuose, Großes leistete. Würde die Komposition der technischen Behandlung des Instrumentes gleich kommen, Lißt stände unerreicht da. Der eifrigste und siegreichste Nachfolger solcher Ahnen ist Johannes Brahms, der die seltensten und besten Eigenschaften eines Musikers in sich vereint; getragen von dem Bewußtsein seines Talentes, durchglüht vom Eifer für die Kunst, gereift im Studium Bach's, Beethoven's und Schubert's, verbindet er tief gefühlte Empfindung mit vollendeter Meisterschaft in der Form und unbeschränkter Herrschaft über das Instrument. Das Adagio in seinem Klavierkonzert op. 15 und seine Variationen op. 24 werden unvergessene Werke bleiben, so lange noch ein Kavier auf Erden tönt. Sein Reichthum an Harmonien, der in seinen Erstlingswerken freilich fast an Ueberfluß zu grenzen scheint, berechtigt ihn zu den höchsten Ansprüchen.

Auf diese Meister wollen wir blicken und uns freuen. Emporgehoben durch ihre Werke zu ihrer Höhe wollen wir uns über die Fluth von Machwerken trösten, welche im Wirbel um uns kreist und nach Jahrzehnten aufgehört haben wird zu sein, und wenn auch manche Perle erdrückt von der Menge verloren ging, so werden doch die Werke jener Meister Zeugniß geben von menschlicher Größe.

Dramaturgische Betrachtungen aus Karlsruhe.

IV. Das Repertoir.

Im Repertoir liegt der Charakter eines Theaters, in ihm liegen seine Thaten, in ihm zeigt sich die Richtung seiner Leitung, sein Wollen wie sein Können. Das Repertoir verräth, was die Anstalt sein will und was sie ist: ob sie das Belieben einer verwöhnten Salongesellschaft, ob sie den Stand ihrer Börse, ob sie die Neigungen ungebildeter Theaterläufer zur Richtschnur ihrer Handlungen nimmt, oder ob sie, eine Kulturaufgabe nach Plan und Ausführung verfolgend, eine Stätte für die Kunst sein will, und nach dem Ruhme geizt, den Besten ihrer Zeit zu genügen.

Theater, welche ihrer Abhängigkeit wegen eine selbständige Richtung nicht einhalten können, oder, auf Glanz und Aeußerlichkeit angewiesen, nicht einhalten wollen, werden ihre eigenen Bahnen zu wandeln haben. Das Theater aber, welches als Bildungsstätte der Poesie und eine der Kunst gewidmete Anstalt gelten will, wird gewissen Anforderungen unterliegen, welche an sein Repertoir gestellt werden müssen, Anforderungen, welche wohl je nach dem leitenden Prinzipe und der Möglichkeit der Ausführung Abbeugungen erfahren können, welche aber in ihren Hauptgesichtspunkten immer zusammentreffen werden. Das Theater, eine Anstalt, nicht zu beliebiger schauspielerischer flüchtiger Unterhaltung, sondern zur Verwirklichung der dramatischen Dichtkunst, wird aus dieser Aufgabe naturgemäß seine Grundsätze entwickeln; seine Anforderungen können keine anderen sein, als die auch an andere Kunstanstalten gestellt sind. Wir wollen sie, wie sie sich von selbst aufdrängen, aussprechen, und die Leistungen der Karlsruher Bühne daran prüfen. Das Theater sei der Inbegriff und lebendige Ausdruck der dramatischen Poesie; was in dieser als unvergänglich aufgenommen ist, was durch seine innere Wahrheit die Zeit seiner Entstehung über-

dauert, was die Kritik als klassisch anerkannt hat, bilde den dauernden Besitz, den unveräußerlichen Grundstock seiner Thätigkeit. Neben diesem stetigen Bilde, auf dieser monumentalen Grundlage, hat es nicht minder gewissenhaft die wechselnden Gestalten zu erfassen, welche die dramatische Poesie der Gegenwart erschafft, um in geschulter Weise in den Erzeugnissen des Tages Bild, Sinn und Richtung der lebendigen Thätigkeit des Augenblickes zu zeichnen, abwartend, was davon in Dunst aufgeht, was einen bleibenden Kern bildet. Zwischen diesen Grundzügen werden bestimmte Richtungen, welche in der Literatur geherrscht, Berücksichtigung verdienen, werden Dichtungen, welche frühere Zeiten einst entzückten, eine Zeitlang noch festgehalten, oder aus historischem Interesse vorgeführt werden.

Das Prinzip dieser Anforderungen mag wohl kaum Gegner finden, und jedes Theater wird die Anerkennung desselben mit seinem Repertoir beweisen wollen. Die Art der Ausführung wird erst darüber entscheiden, ob das Prinzip darin zu finden ist. Es wäre ebenso fehlerhaft, dem Theater eine ausschließliche klassische Richtung zu geben, zu erstarren im Marmor der Antike, als den tändelnden Leichtfertigkeiten der Gegenwart so viel Raum zu gestatten, daß eine frühere Zeit daneben gar kein Verständniß mehr findet: in der Harmonie, in der sich gegenseitig ergänzenden Thätigkeit liegt die Richtigkeit des Prinzips, liegt das Geheimniß der Leitung.

Je größeren Werth eine Dichtung hat, je tiefer sie das menschliche Gemüth zu ergreifen geeignet ist, desto mehr Sammlung, desto mehr Hingebung, desto mehr sympathische Stimmung verlangt dieselbe. Das bestorganisirte, das poetisch empfänglichste Theaterpublikum bringt vermöge seiner menschlichen Eigenschaften diese Stimmung nicht immer mit, kann sie nicht immer mitbringen. Wo mehrere Theater dem Publikum einer großen Stadt ihre Spezialitäten bringen, wo Oper, klassische, moderne Literatur, Posse gesondert bleiben, wählt Jeder nach seiner Eigenthümlichkeit, wo aber das stets gleiche Publikum an ein allgemeines Theater gewiesen ist, wie wir es hier im Auge haben, ist es nothwendig, dasselbe im Ganzen zu berücksichtigen; eine Mißachtung seines Urtheils und seiner Neigung, wie sie in Goethe's Leitung ausgesprochen ist, wird nie haltbar sein, und das Publikum schließlich doch den Ausschlag geben. Die klassischen Darstellungen sollen die Zierde eines Theaters sein, sie sollen die Jugend einführen in den Schatz der Dichtkunst, sie sollen das reife Alter noch erheben über den Alltagsgang des eigenen Lebens; gerade deßhalb aber dürfen sie dem gleichen Publikum nicht zu oft, in nicht zu rascher Folge geboten, nicht alltäglich werden, damit sie ihrer Wirkung gewiß bleiben. Eine Direktion verwechsle nicht mit dem Zuschauer den auftretenden Künstler oder künstlerischen Leiter. Eine selbstthätige Theilnahme kann täglich in die höchsten Aufgaben sich hineinarbeiten, gerade weil sie thätig ist, einer ruhigen Betrachtung ist dies nicht möglich. Wenn man darum die entsprechende Wirkung erzielen will, so verschwende man nicht die tragischen Kräfte und klassischen Aufführungen, und erschöpfe nicht die Empfänglichkeit des Hörers. Die menschliche Natur verlangt Abwechslung, verlangt Gegensätze, es geht dies nicht nur durch alle sinnlichen und geistigen Genüsse durch, — eine Farbe verlangt ihre Ergänzung, die Ernährung verschmäht das Einerlei, die Seele bedarf nach Thränen und Schauer wieder Freude und Lachen — es ist sogar Naturgesetz, denn jede verbrauchte Kraft, körperlich wie geistig, bedarf der Ruhe zur Ansammlung der Empfänglichkeit und neuer Ausführung. Der klassische Genuß, soll er Genuß sein, macht davon wahrlich keine Ausnahme.

Da es sich übrigens bei klassischen Stücken auch wohl um eine klassische Aufführung handelt, so hängt der klassischen Ueberschwänglichkeit noch eine weitere Mißlichkeit an. Das beste Theater wird mit seinen klassischen Stücken vom Personal abhängen, und kaum eines außer dem Burgtheater wird so zusammengesetzt sein, um die meisten gleichzeitig auf dem Repertoir zu haben. Wo es aber an der klassischen oder selbst nur an der wohlverstandenen Zeichnung der Charaktere fehlt, wo man sich begnügen muß, da würde man der Kunst und dem Publikum einen größeren Dienst leisten durch weise Beschränkung und besser thun, in Hinsicht der Fruchtbarkeit den Grundsatz des Löwen zu theilen.

Das Karlsruher Hoftheater, welches einen so achtungswerthen Rang einnimmt durch seine Leitung wie durch seine Leistungen, mag mir gestatten, an seine Thätigkeit den Maßstab jener Anforderungen zu legen. Bei kaum einer zweiten Bühne sind der Direktion weniger Rücksichten auferlegt, noch von ihr genommen, bei keiner zweiten ist dieselbe so selbständig, so souverän, und sicher keine zweite nimmt ihre Aufgabe ernster. Ihr Repertoir ist ein durchweg grundsätzliches und da es von einer dramaturgischen Autorität ausgeht, so ist es wie kein anderes geeignet, an ihm die Grundsätze eines Repertoirs zu prüfen.

Bekennen wir es willig, in ihm herrscht der Ernst der Kunst, die Anstalt dient den Musen, sie huldigt nicht der Menge, noch dem Gebot einer flüchtigen Stunde. Die Anforderungen an ein klassisches Repertoir, was die Quantität betrifft, können an keinem Theater mehr befriedigt werden. Es fehlt kein deutscher Klassiker, von Schiller, Goethe, Lessing fehlt keines ihrer aufführbaren Stücke; es fehlt nicht Kleist, nicht Immermann, das Theater der Franzosen, der Spanier findet seine Zierden vor, die klassische Oper vermißt keines ihrer Werke, Mozart, Beethoven, Weber sind heimisch in unseren Räumen, wir haben nicht die letzten Verdienste an der Wiederbelebung Gluck's, von dem fünf Opern in unserem Besitze sind. Wir sind eine Walhalla aller dramatischen Dichtergrößen, mit rückwärts gekehrtem Januskopfe suchen wir den Ruhm vergangener Zeiten und unsterblicher Dichter auf, um ihn festzuhalten und immer lebendig vor Augen zu führen. Die erste Anforderung an das Theater, den ganzen Schatz der klassischen dramatischen Poesie aufzunehmen und lebendig gegenwärtig zu haben, ist hier in vollem Maße erfüllt.

An einer klassischen Bühne fehlt es wahrlich nicht, wenn fast allwöchentlich bei vier Spielabenden zwei klassische Dramen oder zwei gewichtige Opern erscheinen. Nicht genug, daß sie alle auf dem Repertoir sind, so hat es im vorigen Theaterjahre die Direktion unternommen, in einer Zeit von wenigen Monaten 20 aufführbare Dramen von Shakespeare und zum Theil mit Wiederholungen zu geben. Jede Woche bringt einen Shakespeare, und dazwischen fallen noch die ganze Wallenstein-Trilogie oder ein Lessing, ein Goethe, zur Unterbrechung etwa noch klassische Opern. Dieses Jahr ist der Plan in Ausführung, sämmtliche mögliche Dramen der deutschen Klassiker in geschichtlicher Reihenfolge und kurzen Unterbrechungen sich folgen zu lassen, ohne deshalb die Shakespeare's, Moliere's, Immermann's und andere große Verstorbene indeß zu vernachlässigen. Wenn die Bühne über ein größeres Personal zu verfügen hätte, könnte der Eindruck noch ein erwünschterer sein; aber heute einen Brutus mit demselben Gesichte, derselben Stimme, in derselben Toga zu sehen, wie gestern einen Koriolan, oder einen Cäsar, der eben erst Volkstribun gewesen, und das Volk gerade in den gleichen Schreiern einen Antonius antoben, wie vor acht Tagen den Cajus Martius: das heißt, Rom und Shakespeare doch gar zu sinnlich nach Karlsruhe übersetzen. Es ist ein ganz anderes Unternehmen, den Cyklus der geschichtlichen Dramen Shakespeare's in nah gedrängter Folge einem Zuschauerkreise vorzuführen; denn diese bilden in großartiger Auffassung ein Ganzes, welches nur auf diese Weise zum vollen Verständniß kommt. Diese Ausführung Dingelstedt's hat einen Sinn, während die ganze Shakespeare-Gallerie die entgegengesetzte Wirkung hervorruft, wenn sie etwas Anderes beabsichtigt, als nur ein stolzes Genügen der Direktion oder als ein Erproben schauspielerischer Kunstfertigkeit. Für eine normale menschliche Empfänglichkeit ist dies zu viel, und was in weiser Vertheilung großen Genuß gewähren könnte, erlahmt in solcher Häufung und stumpft ab. Dabei wird man billig die Leistungsfähigkeit der Anstalt und die persönliche Thätigkeit des künstlerischen Leiters anerkennen, ohne daß der Theaterzettel davon Kunde zu geben brauchte, wenn bei fast sämmtlichen Stücken neben dem Namen Shakespeare immer auch der von Eduard Devrient steht, weil er durch Beseitigung oder Verlegung einiger Scenen oder den Strich einiger Härten den großen Britten, wie er es nennt, „für die Bühne eingerichtet". Dies konnte einst Schröder oder Goethe sagen, die es aber wahrscheinlich nicht einmal gesagt haben.

Das klassische Repertoir überwiegt in Karlsruhe in unverhältnißmäßiger Weise. Dadurch müssen nicht nur andere Richtungen vernachlässigt werden, sondern die Liebe zu den klassischen Stücken wird durch Uebersättigung geschwächt und die Empfänglichkeit abgestumpft, die Art der Darstellung leidet Noth, wenn es mehr auf die Menge der Stücke als auf getreue Charakteristik derselben ankommt, und wenn diese letztere nicht als erste Bedingung ihrer Aufführung gilt, so wird ihr Zweck doppelt verfehlt, das Publikum wird ihnen entfremdet und meidet das Theater, und nur der stolze Siegeswagen der Direktion fährt darüber hin in stiller Majestät.

Wir kommen bei Auswahl klassischer Stücke noch auf einen weiteren Umstand zu sprechen. Es gibt eine Reihe von Dichtungen, welche zu ihrer Zeit einen hohen Rang einnahmen und deren Verfasser in der Literatur zu den Klassikern zählen, die aber entweder unserm Verständnisse fern liegen, oder welche die Zeit und die fortschreitende Poesie überholt hat. Sie stellen Uebergänge, Bildungsstufen in der Literatur dar, und können noch jetzt von großem Interesse sein. Wir schauen zurück in das Theater der Spanier, in die sogenannte klassische Periode der Franzosen, in die Entwickelung des deutschen Schauspiels. Sollen solche Stücke herbeigezogen werden,

sollen sie ausgeschlossen sein? Es ist kein Zweifel, daß sie von geschichtlichem Interesse sind, und als Merkwürdigkeiten wohl auch einmal versucht werden können. Da aber das Theater nicht wohl der Platz zu kulturgeschichtlichen Studien ist, so verlangt deren Auswahl große Vorsicht. Immermann führte solche vor, um auch der Dichtkunst früherer Zeiten ihr Recht zu geben, und vermied in diesem Sinne selbst Abenteuerlichkeiten einer herrschenden Schule nicht. Devrient, der solche der Dichtkunst zu Liebe unternommene Experimente tadelt, ahmt sie gleichwohl nach, wenn auch wahrscheinlich in der anderen Absicht, die Schauspielkunst daran zu erproben. Die Wirkung bleibt dieselbe: trotz unendlicher darauf verwendeter Mühe schlugen sie hier wie dort fehl. Einen Blaubart verweist man in das Puppentheater oder in die Oper, ein Richter von Zalamea erregt Unwillen, Holberg's geschwätziger Barbier oder geschäftiger Müssiggänger wird läppisch und Lessing's Schatz langweilig.

Solche Stücke anders wie als Merkwürdigkeiten betrachten und sie auf dem Repertoir behalten zu wollen, würde ein Verkennen der Aufgabe des Theaters bekunden. Dagegen sind Repräsentanten vorübergegangener Richtungen, welche dem Verständnisse nicht zu ferne liegen, sehr wohl am Platze; man wird gerne noch den einen oder anderen Iffland oder Kotzebue annehmen und mag selbst einmal eine Schicksalstragödie wieder herausgreifen.

(Fortsetzung folgt.)

Kopenhagener Theater- und Musikbericht.

Todesfälle. — Björnson's „Neuvermählte". — Andere Novitäten. — Direktionsfehler. — Sekundtheater. — Musik.

E. L. Wenn wir daran gehen, Ihnen einen Bericht über die hiesigen Vorkommnisse der laufenden Saison zu schreiben, so haben wir zunächst von einigen unsere Kunstwelt nahe berührenden neuen Todesfällen zu melden, von denen der eine ganz besonders traurig ist, sowohl vom bürgerlichen als vom künstlerischen Standpunkte. An einem unserer Sekundtheater, dem Kasino, wirkte eine Reihe von Jahren ein echter, liebenswürdiger Künstler, Bonvivant und Komiker, Namens Christian Schmidt, dessen unverfälschter Humor, gepaart mit treuherziger Gemüthlichkeit und jenem angeborenen Feinsinn, der auch in der lustigsten Posse die Grenze des guten Geschmackes innezuhalten weiß, mit sympathischer Wirkung das größte, anspruchsvollste, bunteste und unruhigste Publikum erheiternd zu fesseln verstand, wenn auch das eigentliche schauspielerische Talent allerdings ein ziemlich begrenztes war. Der Mann war bürgerlich höchst achtungswerth, ein liebevoller Gatte und Vater, und ebenso fleißig und sparsam im Interesse der Seinigen und seines herannahenden Alters. Er hatte sich ein kleines Vermögen gesammelt und konnte so, außerdem als der erklärte Liebling des Publikums, menschlicher Einsicht nach, glücklich gepriesen werden. Durch Ueberanstrengung zog er sich ein nervöses Leiden zu und durfte die Bühne einige Jahre nicht betreten. Welche Qual für einen solchen Mann, der sich in seinem Beruf an sich glücklich fühlte und durch die erste Replik, welche aus seinem Munde floß, sofort Tausende in eine glückliche Stimmung versetzte, und dann an dem rechtmäßigen schön erworbenen Gewinn eine erlaubte Freude hatte, weil derselbe seine und der Seinigen Zukunft sichern sollte. Endlich, nach einer Badekur in Norwegen, schien er hergestellt, um wieder auftreten zu können, der Arzt jedoch vermochte ihn, sich noch eine Saison seines anstrengenden Wirkens auf der Bühne zu enthalten. Er sagt es zu, läßt sich aber verleiten, um nicht unwirksam zu sein, in die Direktion des Kasinotheaters zu treten. Unglück verfolgt das Institut bei dem Beginn der Saison, den Liebling hinter den Koulissen wirken zu wissen, ist dem Publikum nicht genug, und die Stücke und die anderen Darsteller ziehen nicht hinlänglich. Schmidt setzt fast sein ganzes Vermögen zu, doch weniger als Theaterdirektor als durch anderweitige Unglücksfälle und Betrug, sein Nervenleiden kehrt wieder infolge der peinlichen Direktionssorgen und damit verschwindet ihm die Aussicht, durch eigenes Auftreten die weiten Hallen mit einem heiteren Publikum sich füllen zu sehen. Da übermannt ihn die Melancholie — er starb plötzlich im Komptoir des Kasinotheaters. Die ergreifende Kunde ließ gewiß keinen unerschüttert, der ihn je gesehen, ihn, der die seltene Gabe hatte, die Menschen auf einmal weinen und lachen zu machen, lachen durch den heitersten, drolligsten Scherz, weinen durch das tiefe, warme Gefühl, welches sich auch in der tollsten Laune nicht verläugnete. „Es ist eine alte Geschichte, und bleibt doch ewig neu!" Raimund hat nicht blos in Wien gelebt. Rührend war sein Begräbniß, und der Pfarrer, der die Leichenrede hielt, bezeugte,

daß ein Komödiant ein edler, tugendhafter Mann sein könne, daß seine Tugend um so verdienstvoller sei, je größer die Versuchungen, welche sein Beruf mit sich führe und die ihn stündlich umgeben. Ja, Friede seiner Asche — obgleich er vielleicht, in zweifacher Rücksicht, nach früheren bornirt „christlichen" Ansichten, kein geweiht Begräbniß erhalten hätte — unsere Zeit, viel geschmäht, ist doch edler, als ihre Vorgänger. Eine Subskription, H. C. Andersen an der Spitze, ist für die fast blinde Witwe und die drei Kinder eröffnet, und wer Kopenhagens seltenen Wohlthätigkeitssinn kennt, ist des Resultates gewiß. Ganz anders war das Leben eines ebenfalls in diesen Tagen gestorbenen dänischen Künstlers, des Tenoristen Joh. Friedr. Kirchheimer. Dieser, welcher im Ganzen in 115 großen Partien, namentlich als Masaniello, Fra Diavolo, George Brown und ähnlichen auftrat und durch sein geniales Spiel und seinen seelenvollen Vortrag alle Welt hinriß, verwelkte infolge wilden ausschweifenden Lebens ebenso schnell, als er emporgeblüht war, und mußte wegen zunehmender Körper- und Geistesschwäche in verhältnißmäßig jungem Alter pensionirt werden. Er lebte noch eine Reihe von Jahren zurückgezogen auf dem Lande, und erst sein Tod erinnerte das vergeßliche Publikum daran, daß einer seiner Lieblinge bisher noch auf Erden geathmet hatte. Der ebenfalls in diesen Tagen gestorbene Novellist Karl Bernhard, (A. de St. Aubain, aus einer französischen Emigrantenfamilie), war ebenfalls ein liebenswürdiges, feines Talent und stand dem Theater nahe. Er wird als Verfasser einiger anonym aufgeführter Stücke genannt. So räumt der Tod mehr und mehr in diesem Lande unter den Talenten auf, und die noch lebenden Stützen der dänischen Kunst aus ihrer Blüthezeit altern sichtlich, wenn sie nicht sterben. Der Nachwuchs bietet bis jetzt kein halbwegs bedeutendes Talent dar. An alte Zeiten wurde man daher erinnert, als das Nationaltheater endlich seine Sprödigkeit gegen den als exklusiv norwegischen in der literarischen Reaktion verschrienen Björnson überwand und in voriger Woche zum ersten Male ein Stück von ihm zur Aufführung brachte, denn diese Aufführung versetzte das Publikum rücksichtlich des Erfolgs einmal wieder in eine wirkliche Spannung, und hatte Alles, was Kopenhagen an literarisch Gebildeten besitzt, im Theater versammelt. Das Stück ist Björnson's neueste Arbeit, und zwar ein Lustspiel: „Die Neuvermählten", zwei Akte. Eigentlich ist es aber weder ein Lustspiel, noch ein Schauspiel, sondern eine neue noch unbetitelte Gattung, wie fast Alles, was aus dem Geiste des bedeutenden originellen Mannes hervorgeht. Aber es fesselt von A bis Z, es regt an, es rührt, es überrascht und befriedigt zuletzt, und in dem frischen, urkräftigen Dialog weht uns eine nervenstärkende Luft an, welche zu aller abgegriffenen, verblaßten Mondscheinsromantik, Deutschlands sowohl als Frankreichs, zu allem ausgepreßten konventionellen Situationenmachwerk, zu allen behosten Lustspielpuppen, oder modern ausstaffirten Kotzebueaden im allerentschiedensten Gegensatz steht. Es handelt sich um die Einleitung und Ausgleichung eines Konfliktes zwischen zwei jungen Ehegatten, von denen die Frau aus einer zwar wahren, aber doch noch im Kindischen haftenden Liebe sich durch eine Mißkennung des Rechtes des Mannes, welche andauernde Mißstimmung und Isolirung erzeugt, als Durchgangsglied, endlich zur weltüberwindenden, freien, selbstbewußten und charakterreichen Liebe sich emporschwingt. Es spricht vortheilhaft für unser Publikum, daß es, obwol der Dichter, wenn auch einzelne natürlich komische Züge ganz beiläufig seinem anziehenden Bilde einfügend, doch jede berechnete Hinwendung an die Lachlust des großen Haufens verschmäht, einstimmig das Stück für weitaus das beste erklärte, welches seit Jahren hier neu zur Aufführung gekommen. Gedruckt ist es noch nicht erschienen. Der Erfolg ist umso vielsagender, da die Rollen nicht alle in den besten Händen waren, nur eine einzige fand durch Hrn. W. Wiehe, der seinem verstorbenen edlen Bruder immer näher kommt, eine meisterhafte Darstellung und glücklicherweise war diese die bedeutendste. Ein anderes hier neues Stück war Octave Feuillet's „Zwei Zeitalter", oder: „Die Prinzessin im schlummernden Walde". Der Anfang war vielversprechend, aber das Interesse verlor sich bald, der ganze romantische Duselapparat wurde allmählich aufgeboten, und es fehlte nur eine begleitende Tanzbodenmusik, um an einen Verdi'schen „Troubadour" denken zu machen. Auch hier war die Besetzung der Rollen verfehlt, doch für die Sünden, welche die jetzige Direktion in dieser Beziehung begeht und wodurch sie beweist, daß sie in ihrer Phantasie sich ebenso wenig ein Bild der Rollen eines neuen Stückes zu gestalten versteht, als sie das vorwiegende Naturell der ihr zur Verfügung stehenden Kräfte zu beurtheilen weiß, wird sie hoffentlich noch einmal im Fegefeuer zu brennen haben. Das Stärkste hat sie in dieser Beziehung kürzlich in der Besetzung der „Norma" und der Zigeunerin in Verdi's „Troubadour" geleistet. Letztere Oper hat denn endlich, auf den Wunsch der schwedischen Sängerin Fr.

Michaëli, geborene Michal, den Weg auf unsere Bühne gefunden, wodurch die letztere wieder einen bedeutenden Schritt nach unten gemacht hat, nicht nur weil sie diesem schauerlichen Machwerk und dem erbärmlichen Geschmack der Menge dadurch Vorschub leistet, sondern weil sie obendrein den Beweis liefert, daß es ihr an Kräften fehlt, welche durch eine großstylige, sit venia verbo, südländische Wucht der Leidenschaft wenigstens für Augenblicke die Oede des Werkes vergessen machen könnten. Ein junger Bariton, Hr. Ehrhard Hansen war jedoch durch frische, kräftige Stimme und hübsche Persönlichkeit eine anmuthende Erscheinung. Die Tragödie war in dem verflossenen Theil der Saison wesentlich durch Oehlenschläger's „Hakon Jarl" repräsentirt, die erste Vorstellung wurde an Oehlenschläger's Geburtstage, den 14. November, vor vollem Hause gegeben. Außerdem verschwendete man unnütz an zwei schwache einaktige Oehlenschläger'sche Stücke, die am besten der Vergessenheit überantwortet blieben, die Kräfte des Theaters. Das nationale Lustspiel war würdig durch Holberg's schwieriges Stück: „Erasmus Montanus" vertreten, worin die beiden ersten Komiker des Theaters, nämlich Hr. Phister und Hr. Mantzius, ihre Rollen in meisterhafter Weise gaben. Was das Ballet betrifft, so ist Hr. Bournonville neu engagirt und hat drei seiner poesievollsten Ballets zur Aufführung gebracht, wofür ihm alle Freunde des ruhig liebenswürdig anspruchslosen Schönen aufrichtig Dank wissen.

Was die zweiten Theater betrifft, so hat das Kasinotheater endlich nach mehrfach fehlgeschlagenen Versuchen in der Umarbeitung eines französischen Stückes: „Königin Crinoline" ein Zugstück bekommen. Zwei wieder einstudirte Nestroy'sche Stücke: „Zu ebener Erde und im ersten Stock" und „Einen Jux", wollten nicht ziehen, ebensowenig Deinhardstein's „Hans Sachs". Das Volkstheater hat in der Offenbach'schen „Schönen Helena" ein Zugstück bekommen, welches allabendlich seine 32 langen Sitzreihen füllt. Man spürt jedoch nicht, daß das Publikum sich sehr amüsirt. Die Ausstattung ist sehr prächtig. Dies Theater gab den „Orpheus" schon zum hundertsten Male. — Der „Musikverein" gab unter Gade's Leitung in seinem ersten großen Konzerte Beethoven's Phantasie für Piano, Chor und Orchester in C-moll und Mendelssohn's 115. Psalm. — Es hat sich hier außerdem noch ein zweiter Musikverein unter dem Namen „Euterpe" gebildet, welcher vorzugsweise Kompositionen jüngerer Komponisten vorführen will und ein bedeutendes Abonnement gefunden hat. Eine Fest-Ouvertüre von Adolf Jensen war jedoch kein guter Anfang.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

30. November—6. Dezember: „Flick und Flock" (2 Mal). — „Des Sängers Fluch", Oper in 3 Akten; Text mit Benützung des Uhland'schen Gedichtes, Musik von A. Langert, neu (2 Mal). — „Martha". — „Der Prophet". — „Der fliegende Holländer".

O. — Am 1. Dezember wurde Langert's „Des Sängers Fluch" zum ersten Mal aufgeführt, und still zu Grabe getragen. Wie Löwe's „Concini" in der vorigen Saison, so dürfte auch heuer diese neue Oper kaum mehr als drei Aufführungen erleben. *) Das Los des Opernkritikers ist hier wirklich ein ganz eigenthümlich betrübendes. Er schreit das ganze Jahr hindurch nach Novitäten und kommt endlich einmal eine zur Aufführung, so muß er dabei das Amt des Todtengräbers übernehmen. Liegt auch der Hauptgrund hiezu in der nicht zu leugnenden geringen musikalischen Schöpfungskraft der Gegenwart, so fällt doch auch der Umstand in die Wagschale, daß bei dem so seltenen Erscheinen eines neuen Werkes an unserem trüben Opernhimmel der Ausruf: endlich wieder einmal eine Novität! vollkommen gerechtfertigt ist. Eine Direktion, die im Jahre eine oder höchstens zwei Novitäten bringt, verrückt gänzlich den Standpunkt einer billigen Beurtheilung; wenn sie aus zwanzig ihr vorliegenden Werken nur eines heraussucht, so müssen Publikum und Kritik zu dem Glauben verleitet werden, daß ihnen da etwas ganz Besonderes, ein wahres Meisterwerk geboten werden wird. Je größer die Erwartung, desto stärker der Unwille des Publikums und die Strenge der Kritik, wenn die Enttäuschung eintritt. **) Wir wären recht begierig zu erfahren, welche Grundsätze die Direktion (wenn überhaupt bei dieser Direktion von Grundsätzen die Rede sein kann) bei der Wahl ihrer Novitäten leitet. Daß

*) Die Oper scheint bereits nach der zweiten Aufführung, welche vor leerem Hause statt fand, ad acta gelegt worden zu sein. A. d. Red.

**) Wir haben bereits gelegentlich der Aufführung des „Concini" in der vorigen Saison, die nachtheiligen Wirkungen, die ein solches Verfahren auf Publikum, Kritik und Komponisten ausüben muß, hervorgehoben. Siehe Nr. 5, S. 76. A. d. Red.

eine Opernbühne das Langert'sche Werk auch bringe, wäre natürlich, daß sie es aber allein bringt, ist schwer erklärlich, denn da stehen doch gewiß die Opern von Hiller, Bruch, Wüerst, Abert, Schmit, Herther, Barbieri, u. v. A. wenigstens auf gleicher Stufe in Bezug auf inneren Werth oder scenische Wirksamkeit. Da werden wahrscheinlich die Titel aller vorhandenen Opern in einen großen Topf geworfen, und die kundige Hand des Direktors holt den Treffer heraus. Oder sollte wirklich „Des Sängers Fluch", wie vielfach behauptet wurde, eine „Zwangoper" sein? Die Verleger der „Afrikanerin" Bock und Both in Berlin haben nämlich auch die Langert'sche Oper herausgegeben, und sollen die Bewilligung zur Aufführung der „Afrikanerin" nur unter der Bedingung gegeben haben, daß früher „Des Sängers Fluch" an die Reihe komme. Ein wahrlich treffliches Mittel, einen jungen Komponisten bekannt zu machen, und auch anderen Verlegern in ähnlichen Fällen sehr zu empfehlen. Es ist um so mehr Grund, an die Richtigkeit dieser Angabe zu glauben, als ihr bereits die Ehre eines Dementis zu Theil wurde. Sei nun die Wahl der Novität eine oktroyirte, oder die Frucht gründlicher Prüfung, oder die Folge eines blinden Zufalls, jedenfalls war sie keine glückliche.

Das Textbuch ist von Gustav von Meyern in Koburg (was der Zettel verschwieg) mit Benützung des Uhland'schen Gedichtes nicht ohne Geschick verfaßt. Die Verse sind singbar, dem Komponisten ist Gelegenheit geboten, sehr wirksame Situationen musikalisch zu beleben, die entsprechende Vertheilung der Scenen für Arien, Duette und große Ensembles zeugt von einer kundigen Hand, und es ist außerdem auch auf eine glänzende und durch den Hintergrund einer nebelhaften Vorzeit phantasiereiche Ausstattung Rücksicht genommen. Was jedoch dem Textbuche vorgeworfen werden muß, ist der Mangel an dramatischem Leben und Bewegung, sowie die Passivität der Hauptpersonen. Nur die Gisella, eine Zwillingsschwester der Chezy-Weber'schen Eglantine, bildet eine Ausnahme; ihre durch nichts motivirte Umwandlung im letzten Akte ist jedoch ebenso sinn- als zwecklos.

Weit schlimmer als mit dem Text sieht es aber hier mit der Musik aus. Die meisten Melodien, die uns Hr. Langert als die Produkte seiner Erfindung auftischt, mahnen in so erschreckender Weise an die seichtesten Kompositionen von Abt, Gumpert und Konsorten, und haben einen so entschieden liedertafelartigen Beigeschmack, daß mehrmals etwas wie ein leiser Schauder der Entrüstung im Saal vernehmbar wurde. Die Ensembles sind meistens im Sechs- oder Neunachtel-Takt ganz nach der Verdi'schen Schablone behandelt. Dabei ist das Ganze nach jener dramatisch sein sollenden, zwischen Recitativ und Kantilene schwankenden Art behandelt und bringt es in den besten Momenten nicht über eine servile Nachahmung Wagner's. Die Instrumentation ist gesucht und überaus lärmend, die sämmtlichen Gesangspartien sind undankbar und für die Sänger, die beständig mit den Blechmassen zu kämpfen haben, sehr anstrengend. Obwohl Hr. Langert noch ein junger Mann sein soll, und wir seine früheren Werke, ein Quartett, eine Symphonie und eine Oper „Die Jungfrau von Orleans" nicht kennen, so glauben wir doch kaum, nachdem wir sein „Des Sängers Fluch" gehört haben, daß wir es mit einem noch entwicklungsfähigen und auf dem dramatischen Felde für die Zukunft versprechenden Talente zu thun haben. Wir halten es daher für überflüssig, näher in das Detail seines Werkes einzugehen, um so mehr, als aller Wahrscheinlichkeit nach die Oper beim Erscheinen dieser Besprechung bereits für immer vom Repertoir verschwunden sein wird.

Die Aufführung hatte an dem Mißerfolg derselben keinen Antheil. Im Gegentheil, sie war unter Hrn. Dessoff's Leitung trefflich studirt, und alle darin Beschäftigten, die Damen Dustmann, Krauß, die HH. Vignio, Schmid, Ferenczy und Hrabaneck haben Alles gethan, um das Werk zu retten, was auch vom Publikum anerkannt wurde, denn der gespendete Beifall galt lediglich den Darstellern. Besonders hervorzuheben sind die Leistungen des Frl. Krauß und des Hrn. Vignio, die ihre Rollen möglichst scharf zu charakterisiren trachteten. Schade, daß bei der Erstgenannten die gänzlich gebrochene Stimme sich ihren besten Intentionen stets hemmend in den Weg stellt. Selbst Hr. Ferenczy hatte sehr gute Momente und gab sich auch im Spiel redlich Mühe. Hier ist es wohl der Mangel an ursprünglicher Begabung und an elementarem Unterrichte, wie die äußere Repräsentation, welche dem Streben des Sängers die größten Hindernisse bieten. Die Rollen des alten Sängers und der Königin sind dramatisch wie musikalisch derart behandelt, daß selbst Hr. Schmid und Fr. Dustmann mit dem besten Willen nichts damit anzufangen wußten.

Die Ausstattung war, was man an unserem Operntheater eine „glänzende" nennt. Nämlich: einige unbedeutende Tänze, arrangirt von Hrn. Telle, drei neue

Dekorationen der HH. Jachimowicz und Brioschi, die sich nicht über das Gewöhnliche erhoben, und Kostüme nach Angaben des Hrn. Decker, die in einer sonderbaren Mischung von griechischer- und altnordischer Tracht bestanden, und bei dem Chor und den Statisten nichts weniger als neu aussahen. Die Scenirung des Schlusses, der einzige effektvolle Moment der Oper, war gänzlich mißlungen. Während der alte Sänger den Fluch spricht, hätte der König und die Königin und der ganze Hofstaat auf der Bühne bleiben sollen, um dann unter dem Schutte des zusammenstürzenden Palastes zu verschwinden. So aber, wo alles, selbst der alte Sänger sich gemüthlich entfernt, die Bühne leer bleibt und dann erst der Einsturz in echt primitiver kindischer Weise vor sich geht, wird die Oper noch um ihren einzigen wirkungsvollen Moment gebracht.

Schließlich nur noch eine Bemerkung: es wurde seiner Zeit in Form einer Berichtigung offiziell mitgetheilt, daß Hiller's Oper „Der Deserteur" wegen ihrer voraussichtlichen gänzlichen Wirkungslosigkeit zurückgelegt wurde. Sollte nun wirklich die Wahl von „Des Sängers Fluch" eine freiwillige gewesen sein, so gibt sie der Urtheilsfähigkeit der hier entscheidenden Organe (wir wissen nicht, ob Oberstkämmereramt, artistischer Direktor, oder Kapellmeister, oder Alle zusammen) eben kein glänzendes Zeugniß, und es wird sich unter so bewandten Umständen Hr. Hiller über die erlittene kränkende Zurücksetzung wohl zu trösten wissen.

An der Wien.

Am 4. Dezember. Zum ersten Male: „Der Wildschütz", komische Oper in 3 Akten von Lortzing. Erstes Debüt des Frl. Renom, der Fr. Braunecker-Schäfer und des Hrn. Grunow.

Φ. — Wir gehen immer mit ganz besonderem Vergnügen in eine Lortzing'sche Oper; wir wollen es gerne gestehen, wir haben ein Faible für diesen Komponisten und ärgern uns jedesmal, wenn wir daran denken, wie wenig dieses frische Talent vom Publikum anerkannt, von der Kritik gewürdigt, von den Direktionen unterstützt wurde. Publikum, Kritik und Direktoren klagen oft, es gebe keine deutsche komische Oper. Ihre eigene Schuld: hätte Lortzing geistige und materielle Unterstützung gefunden, er wäre der Gründer einer solchen geworden, und an Jüngern hätte es ihm nicht gefehlt. Statt dessen stieg die weise Kritik auf's hohe Roß und behandelte diese „leichte Waare" mit Geringschätzung, das verehrungswürdige Publikum fürchtete, sich etwas zu vergeben, und ließ ihn fallen, die klugen Direktoren meinten, es sei kein „Geschäft" zu machen, und ließen ihn darben. So mußte dieses Talent, anstatt sich immer mehr und mehr auszubilden, endlich verkommen, und richtig haben die Deutschen bis heute noch keine eigentliche komische Oper.

Was Lortzing besonders charakterisirt, ist die Ehrlichkeit seines ganzen Wesens. Er will nie mehr, als er kann. Gegenüber dem modernen Raffinement, der Geschraubtheit und Künstelei, der widerwärtige Schminke, mit welcher Alles übertüncht wird, wirkt diese Wahrheit, Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit ganz besonders wohlthätig. Dabei hat Lortzing musikalische Erfindung, Frische, Geschmack, und für das komische Element im bürgerlichen Leben eine bedeutende Gabe der Charakterisirung. Auch ist er ein tüchtiger Musiker und mit den Bühneneffekten vollkommen vertraut. Diese Vorzüge sind auch in seinem „Wildschütz" im reichen Maße vorhanden. Auch seine Textbücher verstand er trefflich sich zurecht zu legen. Wie geschickt ist hier das wirksame Kotzebue'sche Lustspiel: „Der Rehbock" bearbeitet. Nachdem diese Oper vor einigen Jahren im Operntheater (zum ersten Mal am 21. Jänner 1860) gegeben, und damals ausführlich besprochen wurde *) so wollen wir uns jetzt nicht weiter ins Detail einlassen, und gehen auf die Darstellung über.

Das Hauptverdienst um dieselbe erwarb sich Hr. Rott, welcher den Schulmeister Baculus in höchst ergötzlicher Weise spielte, die ganze Vorstellung belebte, und auch in gesanglicher Beziehung vollkommen entsprach. Letzteres kann von Hrn. Swoboda nicht behauptet werden; für solche Opernpartien reicht weder die Stimme, noch die Gesangsbildung aus. Ueberdies war Hr. Swoboda, wahrscheinlich in Folge der vielen Proben, noch stimmlich indisponirt. Im Spiel stellte er wie immer seinen Mann. Hr. Grunow kam mit seinem Grafen ziemlich gut durch. Routine ist in Spiel und Gesang vorhanden; letzterer genügte den an dieser Bühne zu stellenden Anforderungen; im Spiel wäre ein etwas vornehmeres Wesen zu wünschen. Sehr gut spielte Hr. Blasel die kleine Rolle des Pankratius, Frl. Geistinger, welche zum ersten Mal das griechische Gewand und die rothen Locken der schönen Helena abgelegt hatte, stößte uns mit ihrer jungen Witwe eben keine große Meinung von ihrer Begabung für das Lustspiel und die

*) Siehe VI. Jahrgang 1860, S. 57.

komische Oper ein. Ihr Spiel erhob sich keinen Augenblick über die allergewöhnlichste Theaterroutine, und sie zeigte öfter eine geradezu störende Theilnahmslosigkeit an der Handlung. Als in jeder Beziehung gelungen können wir nur das Duett mit Hrn. Swoboda im zweiten Akt bezeichnen. Hier ließ auch Stimme und Vortrag wenig zu wünschen übrig. Im Allgemeinen ist jedoch ihre Stimme für die Oper zu wenig geschult. Frl. Renom gab die Gretel mit vieler Lebhaftigkeit und Zuversicht; die Stimme ist sehr klein, der balletartige Anzug war unpassend. Fr. Braunecker-Schäfer ist als eine brave Schauspielerin bekannt, und dürfte für das Fach der komischen Alten eine gute Akquisition sein. Da ihr aber feine Manieren und reine Aussprache unbekannte Dinge sind, so war sie als Gräfin nicht an ihrem Platz. Eine etwas dezentere Toilette wäre ihr auch zu empfehlen. Für die kleine Partie der Nanette wäre doch eine wenigstens äußerlich entsprechendere Repräsentantin zu finden gewesen. Die Chöre hielten sich gut, weniger das Orchester. Hr. Hopp dirigirte. Die Oper war anständig scenirt und ausgestattet.

Das Publikum scheint von vornherein kein Vertrauen in die Opernvorstellungen dieser Bühne zu setzen, denn der Saal war nur schwach besucht. Die aber, welche gekommen waren, amüsirten sich gut und kargten nicht mit ihrem Beifall.

Carltheater.

Am 2. Dezember zum 1. Male: „Die alte Schachtel". Lebensbild mit Gesang in drei Akten von O. F. Berg. Musik von Suppé.

G. — Während die verunglückte „Bettelstutti"-Niederlage kaum angefangen hat, der Erinnerung der Theaterbesucher zu entschwinden, läßt der fruchtbare Redakteur des „Kikeriki" schon wieder an einem Abende sogar zwei Novitäten an zwei verschiedenen Bühnen vom Stapel laufen. Die Leopoldstädter hat dabei nicht bloß quantitativ, sondern auch qualitativ den besseren Theil gezogen.

Wir wollen hiemit nicht gesagt haben, als sei die „Alte Schachtel" ganz aus der Berg'schen Art geschlagen. Ihre Abstammung ist ihr vielmehr an die Stirn geschrieben. Auf einen gut angelegten ersten Akt folgen zwei weitere um Gotteswillen, die sich mit jenem wenig zu schaffen machen. Für die nöthigen Unmöglichkeiten, die den Himalaja auf Reisen schicken, ist auch gesorgt, und die Witze, welche für die wunden Stellen das Kolodium bilden sollen, fehlen gleichfalls nicht. Ja sogar das unausweichliche Phantasie-Amt, welches Polizei-, Steuer-, Zivil- und Strafgerichts-Behörde in Einem, und das wohlgemerkt in Wien ist, finden wir wieder und noch dazu zum Ehegericht erweitert. Aber die gute Seite besteht darin, daß die gewöhnlichen Schwächen diesmal weniger grell hervortreten, als dies sonst zu sein pflegte, daß der Wortwitz sich durch das ganze Stück vertheilt und rein von Zoten bleibt, während der Situationswitz reicher vertreten ist, und daß die Handlung durch eine Wendung zu Ende geführt wird, die dem gesunden Verstande keinen Faustschlag versetzt, was bei Hrn. Berg selten vorkommt.

Trotzdem ist, wenn das Stück sich länger auf dem Repertoir erhält, der Grund dazu viel weniger in ihm, als in der Darstellerin der Titelheldin, in Frl. Gallmeyer, zu suchen, die mit genialer Meisterschaft ihren Charakter ausgestaltete, ihm volles, warmes Leben und frischeste Farbe gab. Keine Nüance war unbeachtet gelassen, und doch war nirgends auch nur ein Anflug von Gemachtem oder Studirtem zu merken, das ganze Bild war die harmonische Schöpfung einer echt künstlerischen Natur. Nächst Frl. Gallmeyer trug Hr. Matras durch seine gute Laune am meisten zur Befriedigung des Publikums bei. Hr. Röhring verwerthete seine Amtsdiener-Episode mit der Wirksamkeit, wegen der er in dieser Rollengattung längst bekannt ist. Hr. Tewele charakterisirte mit viel Geschick.

Josefstadt.

Am 2. Dezember zum ersten Male: „Ein Wiener Dienstmann", Posse mit Gesang in einem Akt von J. Schönau. — „Diesseits und Jenseits". Scherz mit Gesang in einem Aufzug von O. F. Berg. — Tanzdivertissement, arrangirt vom Balletmeister F. Opfermann.

G. Komische Verwicklungen auf Verwechslungen beruhend gehören gerade nicht zu den allerneuesten Lustspiel- und Possen-Motiven, auch die ältesten Theaterfreunde werden zugestehen müssen, solchen schon in frühen Tagen begegnet zu sein. Doch das Institut der Dienstmänner ist wenigstens in Wien noch ziemlich neu, und wir erinnern uns nicht, diese neue in Verbindung mit jener alten Erscheinung außer in kleinen Episoden hier auf der Bühne komisch verwerthet gesehen zu haben. Hr. Schönau hatte also ziemlich freies Feld für seine Erfindungsgabe und konnte in dem Rahmen eines Aktes einen ganz ergötzlichen Schwank zu Stande bringen. Hätte er sich ein klein wenig mehr Mühe gegeben, so hätte er auch für die zweite Eifersuchtsscene bei Therese

eine glückliche Wendung gefunden, und der Scherz wäre gelungen. Statt dessen bleibt er in dieser Scene stecken und verliert von da an das Interesse. Uebrigens scheint der Autor für solche kleine Schwänke nicht ohne Talent, und wünschen wir ihm nur bei weiteren ähnlichen Versuchen mehr Gelenkigkeit und Glätte.

Wie recht und billig, gab sich Hr. Schönau auch als darstellender Pathe viel Mühe, dem Kinde seiner Muse zu einem Namen zu verhelfen. Zunächst haben auf seine dankbare Anerkennung Fr. Raab, Frl. Rippicher und Hr. Schmutz das meiste Anrecht. Frl. Brandt machte stellenweise den Eindruck des Gezierten.

In „Diesseits und Jenseits" machte sich Hr. Berg einen politisch-allegorischen Scherz, der wenigstens recht gut gemeint ist, dessen Hauptvorzug freilich auch in dieser guten Absicht besteht. Ueber eine ganz flüchtige Skizzirung in den rohesten Umrissen kommt die Anlage nicht hinaus, und noch oberflächlicher ist die Art und Weise, wie der ganze „Scherz" zu Ende geführt wird. Merkwürdig, oder vielleicht auch nicht merkwürdig ist dabei, daß Hr. Berg, wahrscheinlich um den augenblicklichen Machtverhältnissen Rechnung zu tragen, das ungarische Element auf Kosten des deutschen begünstigt, und dieses letztere möglichst lächerlich macht. Die Gallerien unterhielten sich übrigens weidlich dabei.

Der letztgenannten Tendenz Hrn. Berg's kam Hr. Jungwirth in zuvorkommendster Weise dadurch entgegen, daß er seinen deutschen Hutmacher zum ungeschlachtesten aller Hausnarren machte, ohne daß wir die Nothwendigkeit oder den Nutzen einer solchen Uebertreibung einzusehen vermocht hätten. Einen angenehmen Gegensatz dazu bildete Hr. Weiß, der sich bei der Charakterisirung seines Magyaren innerhalb gemessener Grenzen hielt und trotzdem viel wirksamer war. Frl. Grün, die als neu engagirtes Mitglied erschien, hat die überflüssige Beweglichkeit ihres Oberkörpers noch immer nicht verloren, wurde übrigens stürmisch bewillkommnet. Hrn. Rüden hätten wir etwas weniger Bescheidenheit gewünscht.

Von den Tänzen verdiente nur die Schwabenpolka Beachtung und wurde von vier Elevinnen ansprechend ausgeführt.

Am meisten unterhielt der aus der Singspielhalle hieher verpflanzte Scherz von Stix „Bauer und Debardeur", welcher eine ziemliche Anzahl guter Einfälle enthält und Hrn. Fürst Gelegenheit zur glücklichsten Entfaltung seines Talentes für derbe Volksfiguren gibt.

Schließlich müssen wir die Direktion im Interesse des Parterre-Publikums darauf aufmerksam machen, daß dessen Geruchsnerven während der Vorstellung bei Oeffnung besonders der linken Seitenthüre aufs widrigste in Anspruch genommen wurden; ein Uebelstand, der ebenso rasche Abhilfe nöthig, als unseres Erachtens möglich macht.

Wiener Konzertbericht.

Am 30. November, 1., 2. und 3. Dezember: Patti-Konzerte. — Am 3. Gesellschaft der Musikfreunde II. — Am 4. Quartett Hellmesberger III.

K. J. Das Programm des zweiten Gesellschafts-Konzertes mußte jenen großen Theil des Publikums, welcher dem Modernen in der Kunst so beharrlich aus dem Wege geht, und welcher selbst bei dem Anhören des Alten seinen Geist nicht übermäßig anzustrengen liebt, ganz besonders zusagen. Es war, mit Ausnahme eines kurzen Vokalchores, durchaus „klassisch", bot dabei doch nur leichte Waare und war im Ganzen recht interessant.

Die hier zum ersten Male aufgeführte Symphonie in D von Cherubini ist eine durch den Meister selbst, wahrscheinlich für das Pariser Konservatoire, vorgenommene Bearbeitung oder eigentlich Instrumentirung seines C-Quartetts, was wohl auf dem Programme hätte angegeben werden sollen. Da gerade dieses eine Quartett unseres Wissens hier in den letzten Dezennien nie öffentlich gespielt wurde, so war die Aufführung der Symphonie von Interesse. Sie machte im Ganzen durch ihre anmuthigen Formen, durch ihren leichten Fluß und ihre geschickte und feine Instrumentation einen recht angenehmen Eindruck. Eigenthümlicher Weise aber fühlte man doch beinahe durchgehends die Quartettform heraus, während den Cherubini'schen Quartetten, und zwar mit Recht, ein symphonistisches Gepräge vorgehalten wird. Ein Beweis, daß der Meister doch in keiner dieser beiden verwandten Gattungen sich in seinem eigentlichen Elemente befand.

Beethoven's Musik zu Kotzebue's „König Stephan" zählt wohl, wie alle auf Bestellung komponirten Gelegenheitssachen, zu den schwächeren Werken des Meisters, allein sie ist noch immer bedeutend genug, um für ihr Hervorholen aus dem Archivstaub Hrn. Her-

beck dankbar sein zu können. Die Ouvertüre ist bekannt und zählt eben nicht zu unseren Lieblingen; die ersten zwei Männerchöre hingegen haben uns in ihrer edlen würdigen Einfachheit besonders gefallen. Ganz ausnehmend reizend ist aber der Frauenchor: „Wo die Unschuld Blumen streute". Das von der Harmonie gespielte Thema aus der Ouverture ist hier von besonders einschmeichelnder Wirkung, und der Chor trägt ein so anmuthig jungfräuliches Gepräge, daß man die holde Königsbraut in Mitte ihrer Mädchen wie lebend vor sich erblickt.

Die Ausführung war von Seite des Singvereins eine in der Intonation tadellose und sehr fein nüancirte. Diese Vorzüge unseres gemischten Chores zeigten sich aber besonders in dem Vortrage der zwei Vokalchöre „Nachtlied" von Julius Maier und „Die Primel" von Mendelssohn in dem schönsten Lichte.

Mit dem Weber'schen „Konzertstück" hatte Hr. Tausig selbstverständlich einen großen Erfolg, obgleich wir gestehen müssen, daß wir von der riesigen Technik und der außergewöhnlichen Kraft des Künstlers, gerade in diesem Bravourstück, eine noch größere Wirkung erwartet hätten. Der Schweighofer'sche Flügel hat einen schönen, vollen, gleichmäßigen Ton, und es verdient Hr. Tausig lebhafte Anerkennung dafür, daß er dies Instrument vorgeführt und sich dem Bösendorfer'schen Monopol entzogen hat.

Das Orchester hielt sich unter Herbeck's tüchtiger Leitung ganz wacker. Wäre die Harmonie den Streichern ebenbürtig, so könnte man vollkommen befriedigt sein. Leider fehlt aber dieser bei allem guten Willen der feinere Schliff, und stört besonders die selten reine Stimmung.

Ueber die dritte Hellmesberger'sche Quartett-Produktion sind wir leider nicht in der Lage zu berichten, weil sie des Patti-Konzertes wegen, vom Sonntag Nachmittag auf den Montag Abend verlegt wurde, und wir da anderweitig in Anspruch genommen waren. Wir bedauern es um so mehr, als diesmal neben dem herrlichen Beethoven'schen Quartett in Es-dur, op. 127, auch eine Novität ein Klavier-Quartett von Rubinstein, gespielt von Professor Dachs, zur Aufführung kam, und dann auch, weil es gerade die 150. Produktion war, und wir gerne bei dieser Gelegenheit mit eingestimmt hätten in die herzlichen und lauten Zeichen der Anerkennung, welche unserm Hellmesberger zu Theil wurden.

Dem ersten Patti-Konzert sind bereits vier andere gefolgt, und am 3. der erste Zyklus derselben geschlossen worden. Carlotta Patti ist wahrlich eine eigenthümliche Naturerscheinung, ein kleines Phänomen; man muß sie gehört haben, um einen Begriff von ihr zu haben. Sie hat in ihrer Sphäre keine Vorgängerin gehabt, und wird auch wahrscheinlich keine Nachfolgerin haben; denn bei aller Kunst und allem Studium, welche wir ihr gerne zugestehen, liegt doch der Schwerpunkt ihres Könnens in einer exceptionellen Konformation ihrer Kehle, vielleicht ihres ganzen Organismus. Was sie leistet und wie sie es leistet, sobald sie die gewöhnlichen Regionen verläßt, in welchen sie von andern Sängerinnen nicht nur erreicht, sondern übertroffen wird, liegt außerhalb der bestehenden Naturgesetzen. Daher kann sie wohl blenden, überraschen, verblüffen, allein wahrhaft erfreuen, begeistern, entzücken wird sie nie, wenigstens nicht auf die Dauer. Nachdem wir sie einmal gehört hatten, haben wir nicht mehr den inneren Drang empfunden, sie wieder zu hören, und trotz Beifall und Zuspruch behaupten wir, daß dies die allgemeine Empfindung war. Bei allen öffentlichen Produktionen, mit welchen irgend ein Sinnenkitzel verbunden ist, und dieser ist dem übermenschlichen Stimmregister und dem wie elektrische Funken sprühenden Staktato der gefeierten Sängerin nicht abzusprechen, oder welche wie die Patti-Konzerte zum Mode-Artikel gestempelt werden, wo es sich für Viele nicht darum handelt, zu hören, sondern zu sehen und gesehen zu werden, bei derartigen Produktionen kann der Zuspruch so groß er auch sei, unsre Behauptung der inneren Nichtbefriedigung aller halbwegs Gebildeten nicht entkräften. Denn selbst angenommen, daß sich das Publikum nur im geringen Maße bei jedem Konzerte erneuert, so gibt es ja doch der Leute genug, und zwar nicht in den unteren Schichten der Gesellschaft, welche tägliche Zirkusbesucher sind, vierzig Mal die „schöne Helena" oder die „Eselshaut" angesehen haben, oder allabendlich im Carltheater sitzen, folglich auch bei den Patti-Konzerten auf eine Erregung des Geistes und des Gemüthes keinen Anspruch machen. Was den Beifall betrifft, so wird jedes in dieser Beziehung geübte Ohr es leicht empfinden, daß er trotz Lärm und Dauer doch hohl klingt, und daß ihm die Spontaneität und die Wärme abgeht. Das ganze Publikum wird gewissermaßen zur freiwilligen Klaque, die ohne inneren Drang nur in Folge rein äußerlicher Ursachen und Wirkungen lärmt und tobt. Wie ganz anders klingt der Applaus, mit dem Piatti überschüttet

wird. Wie bricht der, in Folge eines inneren Bedürfnisses, warm und erwärmend, unaufhaltsam hervor! Ja dieser Künstler kann auf den Erfolg, den er hier errungen, stolz sein, der übrigens ein vollkommen verdienter ist. Freilich trägt die Seltenheit guter Cellisten, wie wir es bereits im vorigen Bericht erwähnt haben, noch bei, diesen Erfolg zu vergrößern. Die Violine war hier stets glänzend vertreten. Wir hatten früher unseren Mayseder, dann folgte Hellmesberger, welchem sich in neuester Zeit noch Laub hinzugesellt hat. Diesen Meistern standen von jeher und stehen noch jetzt in zweiter Reihe eine ganze Legion tüchtiger Violinspieler zur Seite. Außerdem gibt es keinen fremden Künstler auf diesem Instrument, der nicht in Wien gewesen wäre. Einen großen Cellisten hat aber Wien nie besessen. Merk war ein süßlicher Salon-Virtuos mit kleinem, dünnem Ton, Linke und sein Nachfolger Borzaga waren wohl ganz tüchtige Quartettspieler, doch sonst keine Künstler ersten Ranges. Die Zeiten, wo Romberg, Bohrer und Servais hier konzertirten, sind längst vorüber, und selbst letzterer war doch trotz seines herrlichen Tones und seiner erstaunlichen Bravour, nur ein einseitiger Virtuos. Seit Jahren kennt man hier das Cello nur mehr als ein Theils schnarrendes, Theils näselndes Instrument, welches bloß im Quartett mühselig seinen Platz behauptet. Daß unter solchen Umständen ein Künstler wie Piatti mit seinem reinen, vollen, schönen, in allen Lagen gleichmäßig ausgebildeten Ton, seiner vollendeten Technik, seinem warmen und geschmackvollen Vortrag eine außergewöhnliche Wirkung erzielen mußte, ist leicht erklärlich. Schade nur, daß es beinahe gar keine Kompositionen für das Cello gibt, die einigen künstlerischen Werth hätten, und daß wir nicht auch Gelegenheit haben, Hrn. Piatti einmal als Quartettspieler zu hören, in welchem Genre er ebenfalls gleich Ausgezeichnetes wie im Konzertfach leisten soll.

Heute beginnt Hr. Ullman den zweiten Zyklus seiner Patti-Konzerte, zu welchen er diesmal noch die Herrn Hellmesberger, Epstein, Lewy und den einst so berühmten Giorgio Ronconi zugezogen hat. Nach dem gänzlichen Schluß derselben werden wir vielleicht wieder Gelegenheit finden, auf das ganze Unternehmen zurückzukommen.

Korrespondenz-Nachrichten.

A—s. **Frankfurt a. M.** (Konzerte). Unsere diesmalige Konzertsaison bleibt bis jetzt ihrem Charakter einer außergewöhnlichen Ergiebigkeit treu, und zwar Ergiebigkeit im besseren musikalischen Sinne; der massenhaftere und minder gehaltvolle Nachtrab folgt gewöhnlich erst in der Fastenzeit. Was die eigentliche Kammermusik anbelangt, so sind den bereits früher erwähnten Quartettsoiréen der Gebrüder Müller aus Meiningen, welche nach deren Rückkehr vom Niederrhein und aus Holland im Januar ihre abermalige Fortsetzung finden werden, Konzerte eines hiesigen Quartetts (Hermann) und eines der bereits seit einer Reihe von Jahren rühmlich bekannten sogenannten „Pariser Beethoven-Quartetts" gefolgt. Ersteres, welches sich nicht blos auf klassische und moderne Streichquartette beschränkt, sondern auch Klaviermusik (Hr. Wallenstein) zuzieht, kann sich allerdings in der Einheitlichkeit der Ausführung weder dem Müller'schen, noch dem Pariser Quartett gleichstellen, doch ist die Viola durch Hrn. Welcker, die erste Violine durch Hrn. Hermann in hochkünstlerischer Weise vertreten; der Violoncellist Hr. Val. Müller beabsichtigt demnächst auszutreten und nach Paris zurückzukehren. Die wohl vollendetsten Leistungen gab das Pariser Quartett (HH. Maurin, Sabatier, Mas, Chevillard), in seinem ersten Konzert, dem indessen nur noch ein zweites (25. Nov.) folgen wird, da der Bewegungskreis der Künstler innerhalb der letzten Beethoven'schen Quartette (Nr. 11—15) doch selbst für das hiesige Publikum ein etwas allzu exclusiver ist. So unbestritten und, wir möchten sagen, ohne Gleichen die künstlerische und technische Wiedergabe der seit 15 Jahren unablässig durchstudirten und eingeübten Meisterwerke Beethoven's ist, so empfindet man doch eben beim Anhören dieser höchsten Vollendung in der Ausführung das Bedürfniß nach einer Erholung durch Abwechslung, wie sie die Künstler bei ihrem früheren Besuche vermittelst Einstreuung Mozart'scher, Haydn'scher u. a. Kompositionen gewährten. — Es nimmt sich vielleicht seltsam aus, daß wir an diese strenge Kammermusik die rühmende Erwähnung eines — Posaunenkonzerts reihen. Hatte vielleicht auch die Seltsamkeit des Konzertinstrumentes die dafür zur Disposition gestellten Räume einer Kirche so über alle Erwartung gefüllt, so ist doch das Urtheil selbst der strengsten Musikkenner über die Behandlung der Posaune durch Hrn. Musikdirektor Böhme aus Dresden darin einstimmig, daß sie aus dem Instrument eine derartige, nicht bloß machtvolle und erschütternde, sondern auch weiche und einschmeichelnde Wirkung geradezu bisher für unerreichbar gehalten. Die Erhabenheit des Eindrucks ihrer Tonrufe neben den vollen Registern der vom Organisten Hrn. Oppel meisterhaft gespielten Orgel läßt sich in der That fast eben so wenig schildern, als die Weichheit und Wehmuth ihrer Kantilene, womit sie dem Gesang der Fr. Schmidt-Götte sekundirte. Vom Metall des Instruments blieb im Tone keine Spur, und in der technischen Handhabung wie im Klange erinnerte es thatsächlich öfters an die menschenstimmenähnliche Tongebung der Zungen-Holzinstrumente. — Fr. Schumann, die Klavierspielerin par excellence, erntete mit Herrn Joachim, dem Violinisten par excellence, nicht blos im eigenen Konzert, sondern auch

mehrmals im Museum den enthusiastischsten Beifall. Die Hoffnung, ihre ebenbürtige Rivalin, Fr. Clauß-Szarvadi, zu hören, wurde durch deren nachhaltige Erkrankung, welche sie zur Rückkehr nach Paris nöthigte, für diese Saison vereitelt. Das dritte Museumskonzert brachte Symphoniefragmente von Schubert, zwar in derselben Zusammenstellung, welche früher (1860) auch in Wien beliebt worden ist, aber nicht ohne harten Tadel wegen der musikalisch unzusammenhängenden Auswahl zu erfahren. — Weniger tadellos als die orchestralen Leistungen der Museumskonzerte sind natürlich gewöhnlich diejenigen der Dilettantenvereine; und der Frankfurter Lokalpatriotismus bleibt überdies keineswegs ohne Einfluß auf deren öffentliche Kritik. Indessen ist aus dem ersten Abonnementkonzert des „Philharmonischen Vereins" die Vorführung von Haydn's D-dur-Symphonie und der Ouverture zu „Katharina Cornaro" von Lachner in München rühmlich hervorzuheben. Der „Liederkranz" zeichnete sich in seinem Konzert zum Besten der Mozartstiftung namentlich durch den Vortrag der Chöre von Hiller, Gade, Silcher und Kücken aus; die Kantate mit Orchester von Brambach zu Schiller's „Macht des Gesangs" ist eine gutgemeinte Schülerarbeit, die wohl nur als solche (B. ist Zögling der Mozartstiftung) zur Aufführung kam. Hr. Karl Hill und Frl. Labitzki erfreuten durch Liedervorträge, Hr. Wilhelmi aus Wiesbaden durch treffliches Violinspiel, in welchem eine große Zukunft steckt. — Unsere ziemlich lahme und zahme Kritik scheint durch die sonntäglichen Flugblätter von Heinrich Becker: „Frankfurter Musik", aus ihrer Lethargie und Kameraderie einigermaßen unsanft, aber mit guter Sachkenntniß aufgerüttelt werden zu sollen. Dem Theater wäre es noch weit ersprießlicher. Dasselbe macht jetzt vortreffliche Geschäfte mit Verdi's „Traviata", die hier „Violetta" getauft ist und von Fr. Fabbri-Mulder fast noch ausgezeichneter dargestellt, als gesungen wird. Meyerbeer's „Afrikanerin", womit uns am 19. Darmstadt gewohnter Weise zuvorgekommen ist, und zwar mit einer Ausstattungspracht, an welche hier nicht gedacht werden kann, soll „nächstens" in Szene gehen. Zur Feier von Mozart's Geburtstag (28. Jan.) wird dessen bekanntlich bloß fragmentarisch vorhandene „Zaïde" (mit nachgedichtetem Text von Gollmik) vorbereitet. — Eben beginnt Hr. Knaack aus Wien ein Gastspiel.

Kleine Chronik.

Meyerbeer's „Afrikanerin" ging am 19. November in Darmstadt in Szene. Die „Niederrhein. Musikztg." berichtet darüber: „Die Aufführung war eine des Werkes würdige. Frl. Stöger, welche die Rolle der Selika sang, verband mit ergreifendem Spiel eine äußerst wirksame gesangliche Wiedergabe, eben so gab uns Hr. Becker einen in jeder Hinsicht ausgezeichneten Nelusco. Nicht minder Anerkennung verdient Hr. Nachbaur als Vasco de Gama. Die Uebrigen thaten ihr Möglichstes. Nicht unterlassen können wir es aber, Hrn. Hof-Kapellmeister Nesvadba für die gediegene Einstudierung der Oper, die vortreffliche Disziplin des Orchesters und die schwungvolle, energische Leitung des Ganzen unsere ganz besondere Anerkennung auszusprechen. Zum Schlusse müssen wir noch mit wenigen Worten der vortrefflichen Leistung des Hrn. Maschinenmeisters Brandt und des Hrn. Hofmalers Schwedler gedenken. Besonders hat es uns gefreut, daß auch der letztere Seitens des Publikums durch dreimaligen, wohlverdienten Hervorruf geehrt und ausgezeichnet wurde. Der Schiffbruch im dritten Akte war das Vorzüglichste, was Theater-Maschinerie leisten konnte, und die Schluß-Dekoration der Oper das Prachtvollste, was im Genre der Dekorations-Malerei wohl hervorgebracht worden ist". — In Nürnberg kam diese Oper am 24. v. M. in glänzender Ausstattung und mit großem Beifall zur ersten Aufführung. — Auch in Brüssel wurde sie bereits gegeben. — In Koburg steht ihre Aufführung für den 10. d. M. bevor; im Hamburger Stadttheater soll sie im nächsten Januar stattfinden. Die Rollen sind bereits vertheilt: Selika Frl. Harry oder Fr. Schröder-Chaloupka, Vasco: Koloman Schmidt oder Hr. Schleich, Ines: Frl. v. Terey oder Frl. Löwe, Nelusko: Hr. Zottmayr oder Rübsam.

Frl. Lucca wurde am 2. d. M. in ihrer Wohnung in Berlin durch den Hofprediger Büchsel mit Hrn. v. Rahden getraut.

Professor Fr. Bodenstedt hat seine Funktion beim Münchner Hoftheater übernommen; seine Aufgabe besteht darin, bei der Aufführung klassischer Dichtungen sich mit den Darstellern in persönlichen Verkehr zu setzen, seine Ansichten über die Intention des betreffenden Werkes und über die darzustellenden einzelnen Charaktere zu äußern, und zu diesem Zwecke bei der jedesmaligen Leseprobe, sowie bei den scenischen Proben gegenwärtig zu sein. Die Inscenirung der Stücke sowie die Rollenbesetzung bleibt wie bisher den Regisseuren und der Intendanz überlassen.

Todesfälle. Hier starb am 18. November der ehemalige Oberregisseur des Josephstädter Theaters Joseph Schall v. Falkenforst, genannt Forst, 59 Jahre alt, nach langem, qualvollem Leiden. Der Verblichene war der Sohn des in Wien verstorbenen k. k. Feldmarschall-Lieutenants Baron Georg Schall v. Falkenforst. In Prag am 4. d. M. der Violinprofessor am Konservatorium Mildner. Er mußte das Theater während der Aufführung des „Lohengrin" wegen plötzlichen Unwohlseins verlassen und starb bald darauf. In Paris starb der bekannte Vaudevilledichter Melesville, dessen Name sehr oft als Mitverfasser neben Scribe genannt wurde, am 7. v. M. in hohem Alter. Ebendaselbst Dumanoir, einer der fruchtbarsten und beliebtesten französischen Theaterschriftsteller der Gegenwart, nach schmerzlichem Leiden. Er war 1806 in Guadeloupe aus einer im Jahre 1763 geadelten Familie geboren. Eben daselbst die bekannte Pianistin Frl. Therese Wartel. Sie war eine treffliche Pianistin, die auch in der „Patrie" Recensionen schrieb und unlängst noch ein Buch über die Sonaten Beethoven's herausgegeben hat.

Briefkasten der Redaktion. 2—7. Dezember: E. L. in Kopenhagen: Benützt. — I. in Stuttgart, F. in Prag: Beides Erhalten. — E. S. in Darmstadt: Da die Sache jetzt von selbst zur Unmöglichkeit wird, müssen wir danken.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.



